This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

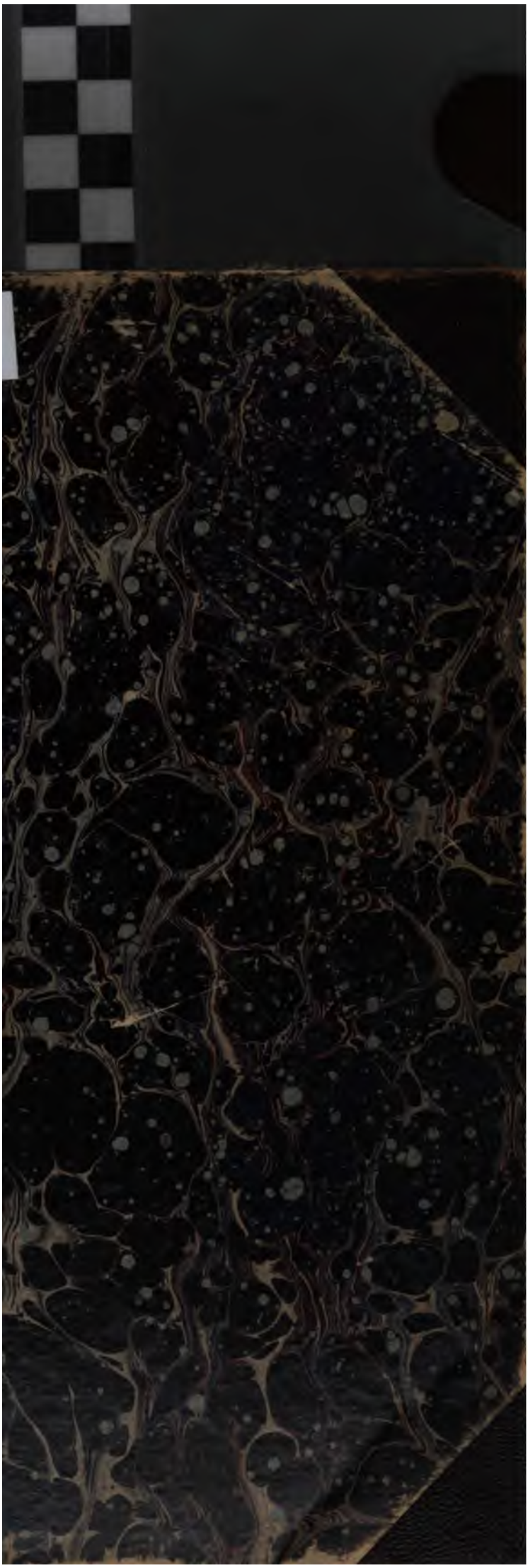
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES

In treuer Erinnerung
der Herausgeber.

Weihnachten 1899.

David von Schönherrs

Gesammelte Schriften.

Herausgegeben

von

Dr. Michael Mayr

Archivdirector der k. k. Statthalterei und Privatdocenten an der k. k. Universität zu Innsbruck.

Innsbruck.

Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung.

1900.

David von Schönherrs

Gesammelte Schriften.

I. Band:

Kunstgeschichtliches.

Mit zahlreichen Voll- und Textbildern.

Innsbruck.
Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung.
1900.

Druck der Wagner'schen Universitäts-Buchdruckerei.

Dr David P. v. Schönherr

Dem Andenken Schönherrs.

Inhalt.

		Seite
Einleitung		I—XVI
I.	Malerei und Plastik in Tirol und Vorarlberg	3
II.	Die Kunstbestrebungen der Habsburger in Tirol	46
III.	Hans Radolt	110
IV.	Hans Rieb	113
V.	Das goldene Dächlein	119
VI.	Die vier ältesten Ansichten von Innsbruck	125
VII.	Christoph Geiger	131
VIII.	Kaspar Rosenthaler	139
IX.	Geschichte des Grabmals Kaisers Maximilian I. und der Hofkirche zu Innsbruck	149
	Inhaltsübersicht	363
X.	Das älteste katholische Gesangbuch in Deutschland, die älteste Druckerei und die älteste Papierfabrik in Tirol	365
XI.	Sebastian Scheel	369
XII.	Paul Dax	375
XIII.	Die Glashütte in Hall	406
XIV.	Zur Geschichte der Ambraser Sammlung	423
XV.	Tizian in Innsbruck	442
XVI.	Ein fürstlicher Architekt und Bauherr	455
XVII.	Wenzel Jamnitzers Arbeiten für Erzherzog Ferdinand	484
XVIII.	Andrä Yllmer	502
XIX.	Alexander Colin und seine Werke	507
	Inhaltsübersicht	589
XX.	Bestellung und Ankauf niederländischer Tapeten durch Erzherzog Ferdinand	591
XXI.	Der spanische Saal zu Ambras und seine Meister	599
XXII.	Thomas Reidhart	617
XXIII.	Das Schloss Velthurns	625
XXIV.	Ein vergessenes Werk Guido Renis für die Kapuzinerkirche in Breisach	643
XXV.	Das Schloss Runkelstein bei Bozen	652
XXVI.	Geschichte und Beschreibung der alten landesfürstlichen Burg in Meran	684
XXVII.	Kunstgeschichtliche Notizen	716
Berichtigungen		740

Einleitung.

I.

Am 17. October 1897 hat David Ritter von Schönherr im hohen Alter von 75 Jahren, tief betrauert von zahlreichen Freunden und Verehrern, zu Innsbruck sein an vielseitigen Verdiensten und erfolgreichem Schaffen reiches Leben beschlossen[1]).

Schönherrs äußere Lebensschicksale bewegten sich in einfachen und engbegrenzten Bahnen. Er wurde am 20. October 1822 als zweiter Sohn des k. k. Zollamtsschreibers Nikolaus Schönherr zu Kniepass bei Reutte, nahe der ursprünglichen Heimat der Schönherrs in der Gegend von Füssen, geboren. Noch vorhandene Tagebücher

---

[1]) Von größeren Nekrologen sind folgende zu verzeichnen: Zur Erinnerung an Hofrath Dr. David Ritter von Schönherr. Innsbruck, Vereinsbuchdruckerei 1897 (Sonderabdruck aus den Neuen Tiroler Stimmen), Nekrolog im Biographischen Jahrbuch 1898 (Von H. Holland mit der unrichtigen Angabe, dass Schönherr 1854 vier Bändchen Erzählungen und Geschichten im ächten Volkston habe erscheinen lassen), in der Tiroler Landzeitung vom 13. August 1898 (Von Prof. Dr. Schöpf über Schönherrs Tod), im Almanach der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien 1898 (Von Alfons Huber), in der Historischen Vierteljahrsschrift (1898), im Anzeiger für schweizerische Geschichte 1899 Nr. 1, 2 (Von G. Meyer von Knonau), in der Ferdinandeums-Zeitschrift III. F. 42. H. 1898 (Von Oswald Redlich) und in der Beilage zur Münchner Allgem. Zeitung vom 31. Mai 1899 (Von J. Jur
Von den genannten Nachrufen ist das Lebensbild von Osw. Redlich die führlichste und beste Würdigung des Verstorbenen, welcher auch ein

und Briefe schildern den kleinen David Wendelin als ein munteres, aufgewecktes Kind, an dem sich hervorragende geistige Anlagen frühzeitig bemerkbar machten. Er war bald der besondere Liebling und Stolz seiner biederen Eltern.

Im väterlichen Hause herrschte zwar keine Armut, aber auch kein Reichthum. Vater und Mutter wetteiferten, ihrer auf vier Knaben — drei Kinder waren früher schon gestorben — angewachsenen Familie den eigenen kindlich-frommen Sinn und ein den einfachen Verhältnissen entsprechendes, zufriedenes Gemüth als vorzüglichstes Erbtheil zu hinterlassen. Das geringe Vermögen diente, den Söhnen eine sorgfältige höhere Bildung angedeihen zu lassen. David studirte in Meran und Hall das Gymnasium und beendete im Jahre 1841 in Innsbruck die philosophischen Studien, welche den zwei obersten Klassen des heutigen Gymnasiums entsprechen.

Die frühere Jugendzeit und die fröhlichen Ferien der ersten Studienjahre verbrachte er meist zu Ischgl im schönen Paznaunthale. Der Vater hatte sich im Jahre 1825, obwol ihm ein doppelt so gut dotirter und bequemer Posten in Südtirol sicher war, theils aus Gesundheitsrücksichten, mehr aber noch deshalb dorthin versetzen lassen, damit die heranwachsenden Knaben keine Gelegenheit fänden, den starken Weingenuss kennen zu lernen. Zeitlebens hieng Schönherr mit besonderer Wärme seines lebhaften Gefühls an Land und Leuten der schönsten Jugenderinnerungen. Obwol ihn später verwandtschaftliche und sonstige Beziehungen Jahr für Jahr nach Meran und häufig, besonders in den letzten Lebensjahren, auch nach Latsch im Vinschgau führten, behielt doch das Paznaunthal, wo seine wenigen noch lebenden Jugendgenossen ihn heute noch als den „lustigen David“ kennen, eine erste Stelle in seinem Herzen.

Gleich seinen Brüdern wählte auch er zuerst den geistlichen Stand zum Beruf. Dies war sicherlich der Wunsch der frommen

---

zeichnis der Schriften Schönherrs beigegeben ist. Wer dessen Wirken und dessen Verdienste im Einzelnen kennen lernen will, sei auf dieses Lebensbild verwiesen. Einzelne Irrthümer bei Redlich sind in dieser Einleitung und in dem am Schlusse des 2. Bandes folgenden Schriftenverzeichnis verbessert.

Eltern, aber gewiſs dachte auch Schönherr ſelbſt anfänglich an keine andere Standeswahl. Beweis dafür ſind noch erhaltene, gedankenreiche, in Form eines Zwiegeſpräches mit ſeinem Bruder P. Anton abgefaſste Aufzeichnungen „über Gottes wunderbarliche Leitung ihrer Familie“, angefangen am 28. März 1846. Vom Herbſt des Jahres 1841 an ſtudirte er durch zwei Jahre Theologie in Brixen. Dann fand er als Frater Alfons Aufnahme im Benediktinerſtifte Marienberg. Er fühlte ſich durch das zu jener Zeit beſonders rege wiſſenſchaftliche Leben im Stifte angezogen, in welchem Männer wie Albert Jäger, Pius Zingerle und Beda Weber wirkten. Letzteren begleitete Schönherr im Jahre 1844 bei der hiſtoriſchen Unterſuchung der Grabſteine und ſonſtigen Reliquien im alten Kloſter Maria Steinach bei Meran, die erſte Nachricht, welche ſeine Vorliebe für hiſtoriſche Studien zeigt.

Zum Prieſter fehlte ihm aber doch der wahre Beruf. Deshalb fand er nach Vollendung der theologiſchen Studien und vor Empfang der Weihen den anerkennenswerten Mut auszutreten, allerdings zum größten Schmerze der Mutter, und nahm den ſorgenvollen Kampf zur Gründung einer eigenen Exiſtenz auf. Inzwiſchen hatte er, noch als Theologe in Meran, ſeine ſpätere Gemahlin kennen gelernt, welche, obgleich bedeutend älter als er, wenige Jahre darnach ſein dauerndes und durch mehr als 40 Jahre ungetrübtes Lebensglück begründete. Dieſer edlen und geiſtreichen Frau verdankte Schönherr zum großen Theile die ſpätere, ſo verdienſtliche Entfaltung ſeines reichen und vielſeitigen Talentes. Als ſie im Jahre 1893 hochbetagt ſtarb, konnte er den Schmerz über den Verluſt nicht mehr verwinden, zumal er kinderlos war. Dieſer Verluſt war auch die Haupturſache, daſs er ſelbſt, bisher von beneidenswerter Rüſtigkeit und Geiſtesfriſche, der geliebten Gattin ſchon nach vier Jahren ins Grab folgte. Die einſtigen, gründlich betriebenen theologiſchen Studien haben ihn nach dem eigenen Geſtändnis mit gottvertrauender Ruhe und bewundernswertem Mute dem Tode in's Antlitz blicken laſſen.

Im Herbſt 1846 begab ſich Schönherr zum Studium her
an das Wiener Politechnikum, um bald eine geſichert
und damit die Möglichkeit der Heirat zu erringen.

neben dem Studium die geistigen Genüsse der Großstadt besonders an. Soweit es seine Mittel erlaubten, war er ein häufiger Gast der beiden Hoftheater und eifriger Besucher der Kunstschätze der Residenz. Seine Briefe aus Wien an den zu Hall in Pension lebenden Vater sind Zeugnisse trefflicher Erfassung der Vortheile des großstädtischen Lebens für die Ausbildung in Wissenschaft und Kunst, aber auch eines klaren Blickes für die Gefahren der Großstadt, welche seine unverdorbene Seele sofort erkannte und mied. Er gibt die ernsteste Versicherung, dass er vom Sumpf der Großstadt ebenso wenig berührt bleibe, als er es in der Klosterzelle geblieben wäre.

Eine ernste Erkrankung der Mutter riss ihn aber plötzlich aus seiner neuen Laufbahn. Unmittelbar vor Beginn der stürmischen Märztage des Jahres 1848 kehrte er nach Hall zurück und widmete sich in kindlicher Aufopferung der Pflege der wieder vollkommen ausgesöhnten Mutter, bis sie am 12. October 1848 starb. Da er gemeinsam mit seinen Brüdern nur ein bescheidenes Vermögen von 8000 fl. R.-W. erbte, welches sie ungetheilt ließen und nach Bedarf zur Fortsetzung ihrer Studien und Befriedigung sonstiger Bedürfnisse verwendeten, sah er sich bald nach eigenem Erwerb um. Schon mit Beginn des nächsten Jahres trat er in die Redaktion der 1846 begründeten Schützenzeitung in Innsbruck ein. Vom Jahre 1850 an leitete er die Zeitung selbständig und wandelte sie in ein politisches Blatt unter dem Namen „Volks- und Schützenzeitung“ um. Seine Befähigung für die publizistische Thätigkeit hatte er schon früher erwiesen. Wir kennen bereits aus dem Jahre 1848 eine trefflich geschriebene literarische Erstlingsarbeit Schönherrs, eine größere Biographie des berühmten Dichters L. Pyrker, welche unter dem Titel „Johann Ladislaus Pyrker von Felsö-Eör, Patriarch-Erzbischof von Erlau“ in den „Katholischen Blättern aus Tirol“ 1848 S. 265 ff., 291 ff. erschien.

Neben der Leitung und Herausgabe seines Blattes absolvirte Schönherr in den ersten 50er Jahren auch die juridischen Studien an der Innsbrucker Hochschule, doch zog ihn die Juristerei nie an. Er widmete seine besten Kräfte auch fortan der Volks- und Schützenzeitung, welche sich rasch die geistig hervorragendsten und angesehensten Männer des Landes zu Mitarbeitern gewann, dabei

aber stets den volksthümlichen Ton traf und dadurch bald die angesehenste, selbst auswärts viel gelesene Provinzialzeitung wurde und bis zu Anfang der 60er Jahre auch blieb. Schon im Jahre 1851 anerkannte der kompetente A. Flir in einer Besprechung des 5. Jahrganges derselben (Bote für Tirol und Vorarlberg 1851 S. 39), dass Schönherrs Schützenzeitung im In- und Auslande als eines der tüchtigsten und würdigsten Blätter Tirols gelte. Er rühmt die Thätigkeit, den Charakter und das Talent des Herausgebers, den frischen, freimüthigen, humoristischen und volksthümlichen Ton, der ihm so oft gelingt und die Herzen gewinnt, sowie dessen Eintreten für die Erhaltung der Wehrkraft des tirolischen Schützenwesens, welches sich nach den Forderungen der neuen Zeit umgestalten musste. Ihre Hauptbedeutung gewann die Schützenzeitung in den Jahren 1859 bis 1861, wo Schönherr mit seiner ganzen Lebhaftigkeit gegen die Unabhängigkeitsbestrebungen der Italiener kämpfte und wo in den Spalten seines Blattes die hervorragendsten Männer die Fragen über die Form der neuen Landesverfassung erörterten. Freilich bekam der freimüthige Redakteur in der Zeit des Bach'schen Absolutismus, obwol er von reinster Vaterlandsliebe durchglüht war und nur für die Legitimität kämpfte, die Krallen der übereifrigen Preßpolizei von damals öfters scharf zu fühlen. Mehrmals wurde er wegen Aufwieglung angeklagt, jedoch nie verurtheilt. Zwei Mal, 1854 und 1864, erfolgte erst durch den obersten Gerichtshof der Freispruch. Besonders den Pressprozess der Schützenzeitung im Jahre 1864 wegen angeblicher Aufreizung in der schleswig-holsteinischen Frage konnte Schönherr dem damaligen Regierungssystem nie verzeihen[1]). Galt er doch längst im ganzen Lande als einer der größten Patrioten, der sich nicht blos durch seine volksthümlichen Artikel in seinem Blatte, sondern mehr noch durch die That die größten Verdienste um die Neuorganisirung und Hebung des tirolischen Schützen- und Landesvertheidigungswesens erworben hatte.

---

[1]) Er ließ diese gerichtliche Verhandlung unter dem Titel „Pressprozess der ‚Volks- und Schützen-Zeitung' nebst einem Anhang über die früheren Pressklagen" bei Wagner in Innsbruck 1864 auch in Druck erscheinen.

Vom Jahre 1851 bis 1871 war er Schützenmeister des Landeshauptschießstandes und als solcher auch die Seele aller damaligen großen friedlichen, aber auch kriegerisch-ernsten Veranstaltungen. Sein Werk sind u. a. das große Freischießen auf allen Schießständen Tirols und Vorarlbergs aus Anlass der glücklichen Genesung des Kaisers nach dem Attentate vom 18. Februar 1853[1]), die hervorragende Betheiligung Tirols am großen deutschen Schützenfeste zu Frankfurt im Sommer 1862 und das glänzendste der Schützenfeste, das Festschießen zur Feier der 500jährigen Vereinigung Tirols mit Österreich im Herbst des Jahres 1863. In den Kriegsjahren 1859 und 1866 wirkte Schönherr an der Organisirung der Landesvertheidigung kräftig mit. 1859 leitete er als Kreis- und Landesdefensionskommissär im Oberinnthale auf eigene Kosten die rasche Aufstellung der Schützenkompagnien und 1866 bildete er die Innsbrucker Scharfschützenkompagnie und wurde zum Kommandanten derselben gewählt[2]). Auch noch in den folgenden Jahren ward er berufen, den Landesoberschützenmeister mit Rath und That zu unterstützen.

Als durch die militärischen Organisationen nach dem Jahre 1866 auch das tirolische Landesvertheidigungswesen eine gründliche, vom alten tirolischen Schützenwesen wesentlich abweichende Umgestaltung erfuhr, und auch persönliche Motive Schönherr in seiner bisherigen Thätigkeit nicht mehr die ausschließliche Befriedigung erblicken ließen, zog er sich mehr und mehr vom Schützenwesen zurück. Auch die Volks- und Schützenzeitung begann unter den neuen Verhältnissen

---

[1]) Schönherr hat dasselbe in einem eigenen Büchlein „Ein Schützenfest in Tirol und Vorarlberg, Denkbuch zur Erinnerung an den 19. März 1853" (Innsbruck, Wagner 1853) beschrieben.

[2]) Adolf Pichler konnte es sich nicht versagen, anlässlich des Empfanges einer Abordnung der Innsbrucker Literatur- und Kunstgesellschaft „Pan" im Frühjahr 1899 das Andenken Schönherrs als eines Mannes von undeutscher Gesinnung zu verunglimpfen. Wer die jetzt sehr selten gewordene Volks- und Schützenzeitung liest und wer Schönherr näher kannte, wird anders urtheilen. Nach der Versicherung unzweifelhafter Quellen ist übrigens die spezielle Anklage Pichlers, soweit sie Schönherr betrifft, vollkommen irrig.

zu leiden. Ihre beherrschende Stellung und ihr Einfluss nahmen sichtlich ab. Die Ursache war, dass Schönherr den sich bildenden Parteien und ihren Kämpfen im neuen Verfassungsleben mit innerlichem Widerwillen gegenüberstand. Er wollte sich weder den Konservativen noch den Liberalen ganz anschließen, für seine Ideale fand sich in keiner dieser Parteien Platz. Darum legte er 1871 das Amt des Oberschützenmeisters nieder und verabschiedete sich auch am 30. Dezember 1872 von den Lesern der Volks- und Schützenzeitung. Sie hörte mit diesem Tage zu erscheinen auf. Da in erster Linie die konservativen Neuen Tiroler Stimmen die bisherige Stellung der Schützenzeitung erschüttert hatten, grollte Schönherr lange Zeit dem Blatte und seiner Politik, welche er nicht für österreichisch-patriotisch hielt. Im Jahre 1872 schrieb er im Boten für Tirol und Vorarlberg eine Reihe scharfer Artikel gegen diese, hauptsächlich durch Monsignore Greuter vertretenen politischen Anschauungen und kämpfte gegen die „erschreckende Schattenseite der konservativen Leute", welche „nicht blos am guten Alten, sondern am alten Schlechten hängen" (Bote vom 26. März 1872 über die Etschregulirung). Er blieb aber seiner innersten Überzeugung nach ein Konservativer im besten Sinne des Wortes, und in den letzten Lebensjahren gab er derselben auch wieder offenen Ausdruck durch Theilnahme an den politischen Wahlen, wozu ihn namentlich das stärkere Hervortreten der radikalen Richtungen veranlasste.

Auch den geliebten Stutzen hatte er seit 1871, unzufrieden mit der weniger volksthümlichen Richtung, in welche das Schützenwesen mehr und mehr gedrängt wurde, nicht mehr hervorgeholt. Erst in den letzten Jahren seines Lebens vermochte er sich mit den neuesten Verhältnissen wieder zu befreunden. Er zeigte diese Gesinnung durch seine Betheiligung am Bundesschießen (Herz Jesu-Fest) 1896 und durch die Widmung eines schönen Andenkens an den Landeshauptschießstand.

Durch die publizistische Thätigkeit und namentlich durch den freundschaftlichen Verkehr mit den Vertretern der aufblühenden historischen Schule an der Innsbrucker Hochschule wurde Schönherr allmählich jener Laufbahn zugeführt, welche ihm die größte und eine

dauernde Befriedigung gewährte, der Geschichtsforschung. Guter Blick, feiner Geschmack und Neigung für die Kunst, sowie eine ausgesprochene Vorliebe für kulturgeschichtliche Dinge befähigten ihn namentlich zum Kunsthistoriker und Erforscher der kulturellen Zustände Tirols in vergangenen Zeiten. Nach beiden Richtungen hat er durch zahlreiche, wertvolle Arbeiten seinen Namen verewigt. Schönherr selbst erzählt uns, wie der berühmte Kunsthistoriker W. Lübke, der im Jahre 1863 wieder nach Innsbruck kam, das Grabmal Maximilians I. in der Hofkirche zu studiren, der erste Anlass war, „dass ein schlichter Schützenmeister das profane Pulver mit dem ehrwürdigen Staube von Urkunden vertauschte" (Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols I, 2 Note).

Schon die ersten wissenschaftlichen Forschungen Schönherrs aus archivalischen Quellen, welche ihm im Jahre 1866 auch die philosophische Doktorwürde von der Universität Tübingen eintrugen, machten weitere Kreise auf ihn aufmerksam. Er erhielt den Antrag, unter glänzenden Bedingungen die Leitung des fürstlich Thurn und Taxis'schen Archives zu übernehmen. Als es aber der eifrigen Verwendung mehrerer Innsbrucker Professoren gelang, ihm eine ähnliche Stelle an dem bisher gänzlich vernachlässigten und als lästiger Ballast der Registratur betrachteten Innsbrucker Archive zu verschaffen, war er glücklich, dass er im geliebten Heimatlande und zum Ruhme desselben eine Stätte vollauf befriedigender Wirksamkeit gefunden hatte. Obwol in materieller Hinsicht lange Jahre in sehr untergeordneter Stellung, warf er sich mit dem ihm in allen Dingen eigenen Feuereifer und Verständnis auf die wissenschaftliche Ordnung und Verwaltung der anvertrauten archivalischen Schätze von bisher ungeahnter Fülle und Bedeutung. Unterstützt von einsichtsvollen Landeschefs, deren wirksames Wolwollen für die Anstalt er zu gewinnen verstand, weihte er den besten Theil seines Lebens der inneren und äußeren Ausgestaltung des Statthalterei-Archives, erhob es zum Range eines wissenschaftlichen Institutes und zu solcher Blüte, dass es nicht nur die zweitgrößte, sondern auch vielleicht die bestverwaltete Anstalt dieser Art in Österreich wurde. Während noch in den 60er Jahren die tirolischen Histo-

riker J. Ladurner und Alfons Huber fast die einzigen Gäste des Archives waren, hob sich die Zahl der gelehrten Benützer aus Österreich, dem Deutschen Reiche, der Schweiz und Italien von 1872 bis 1882 auf mehr als 500 und stieg von 1883 bis 1896 über 2000. Schönherrs brieflicher Nachlass und die ihm aus Anlass seines Übertrittes in den Ruhestand zu theil gewordene großartige Ehrung, welche in einer hübsch ausgestatteten Adresse und der Prägung einer künstlerischen Medaille ihren Ausdruck fand, sind glänzende Beweise, wie sehr jeder Benützer des Archives den stets dienstbereiten und mit theilnahmsvollem Verständnis entgegenkommenden Archivar von herzlich-liebenswürdigem Humor schätzte und ihm zu Dank verpflichtet war.

Die Stellung Schönherrs als Vorstand des wegen seines unerschöpflichen Quellenreichthums berühmten tirolischen Archives brachte es mit sich, dass seine eigenen wissenschaftlichen Arbeiten kunst- und kulturgeschichtlichen Inhalts fast ausschließlich auf archivalischen Quellen des Statthalterei-Archives beruhen. Die Kunstgeschichte Österreichs, im Besonderen Tirols verdankt Schönherr die gründliche Aufhellung großer Zeiträume des ausgehenden Mittelalters und der Neuzeit. Insbesondere erscheinen uns durch Schönherrs Forschungen die kunstbegeisterten und schöpfungsreichen Zeiten der Renaissance, voran die Kunstbestrebungen der Habsburger dieser Zeit, in einer früher ungeahnten Beleuchtung. Seine kunstgeschichtlichen Regesten sind die wichtigsten Bausteine für die allgemeine Kunstgeschichte jener Epoche, seine Monographien über das Grabmal in der Innsbrucker Hofkirche, über Alexander Colin, über die Kunstbestrebungen Erzherzog Sigmunds u. a. sind Arbeiten eines gründlichen Forschertalentes, voll der reichsten Belehrung und von bleibendem Werte. Die geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Forschungen aus allen Perioden der mittleren und neueren Geschichte, welche der II. Band der Gesammelten Schriften vereinigt, bieten uns die fesselndsten Einblicke in das Leben und Treiben der heimischen Vergangenheit, so „Aus dem Leben des Ritters Christof Reifer von Altspaur und seiner Gattin Ursula Künigl von Ehrenburg", „Der Krie-

Kaiser Maximilians I. mit Venedig 1509“[1]), die köstliche Schilderung „Innsbruck vor 300 Jahren“ oder „Die Heirat Jakobs III. von England und die Entführung seiner Braut aus Innsbruck 1719“. Sie sind wichtige Beiträge zur richtigen Erkenntnis derselben und haben den Vorzug, dass sie trotz ihres wissenschaftlichen Charakters im anspruchslosen, volksthümlichen Gewande auftreten, somit auch den weitesten Kreisen leicht verständlich sind. Schönherr hat es als Kunst- und Kulturhistoriker wie selten einer verstanden, in den Geist entfernter Jahrhunderte einzudringen und denselben der Nachwelt wahr und unverfälscht zu vermitteln. Als bester Beweis dafür kann das von ihm verfasste Bruchstück eines Innsbrucker Künstlerromanes aus der Zeit der Renaissance genannt werden (Vgl. Näheres darüber im I. Bande S. 375 Note).

Dieser gedrängte Umriss von Schönherrs Leben und Wirken wäre sehr unvollständig, würde nicht auch wenigstens mit einem flüchtigen Hinweis seiner unermüdlichen Thätigkeit praktischer Natur gedacht, welche als ein unmittelbarer Ausfluss seiner kunst- und kulturgeschichtlichen Forschungen anzusehen ist. Hatte er in der ersten Periode seines Schaffens als gewandter Publizist und wackerer Schützenmeister fast ausschließlich praktisch gemeinnützige Ziele verfolgt, so gilt dies auch in hohem Maße von seiner zweiten Lebensperiode. Abgesehen von den erfolgreichen Bemühungen zur Rettung und Erhaltung der archivalischen Schätze des Landes auch außerhalb seines unmittelbaren ämtlichen Bereiches wirkte er durch mehrere Jahrzehnte mit feinem Kunstverständnis für die Entwicklung und Ausgestaltung des tirolischen Landesmuseums. Zahlreiche Stücke von hohem künstlerischen Werte verdankt dasselbe seiner Vermittlung. Er ist der alleinige Schöpfer der für das größere Publikum zu be-

[1]) Ein besonderer Zug von Schönherrs Charakter ist auch dessen militärfreundliche Gesinnung, welcher er sowol in dieser Arbeit, als auch durch mehrere Biographien hervorragender Offiziere der Armee in der Volks- u. Schützenzeitung Ausdruck verlieh. Als ihm einst Artillerie-Offiziere die Insignien eines Ehrenfeuerwerkers überbrachten, war er sehr erfreut. Der Kapellmeister des 7. Bataillons der Kaiserjäger M. Hübner widmete ihm zu Anfang der 60er Jahre einen „Schönherr-Marsch“.

sonderen Anziehungspunkten gewordenen Abtheilungen: des „patriotischen Saales“ mit den Reliquien aus der tirolischen Heldenzeit von 1809 und des „Defregger-Saales“. Auch selbst erwarb er mit seinen bescheidenen Mitteln[1]) allmählich eine erlesene Kunstsammlung, deren wertvollste Stücke dem Museum als Legat zufielen und auf diese Weise dem Lande erhalten blieben.

Mit besonderer Lust und Freude widmete sich Schönherr der Erhaltung und Restaurirung alter Baudenkmale. Das eigene Verständnis, sein Feuereifer und nicht zum wenigsten seine Beziehungen zu den maßgebendsten und einflusreichsten Kreisen verbürgten auch meist das Gelingen. So nahm er thätigen Antheil an der Restaurirung der Schlösser Runkelstein, Velthurns und Ambras, leitete die Restaurirung des Rathhauses der Stadt Hall, des „goldenen Dachls“ und anderer Gebäude in Innsbruck und erwarb sich in dieser Richtung das größte Verdienst um den interessanten Bau der landesfürstlichen Burg in Meran, welchen er vor dem Abbruch rettete und, mit vollem Glück restaurirt und stilgemäß eingerichtet, der Stadt als eine der größten Sehenswürdigkeiten des Landes zurückgab. Die letzten Lebensjahre beschäftigte ihn die Sicherung und Restaurirung des nahezu schon dem Verderben geweihten, ehrwürdigen Stammschlosses Tirol, eine Aufgabe, welche seinem lebhaften patriotischen Fühlen und Denken ganz besonders entsprach. Er erlebte noch die freudige Genugthuung, die Vollendung des Restaurirungswerkes gesichert zu sehen, aber nicht mehr die Erfüllung seines Lieblingswunsches, eine der Vergangenheit des Schlosses würdige Geschichte zu schreiben[2]).

Schönherr hat ein verhältnismäßig hohes und wahrhaft glückliches Alter erreicht, denn sein Wirken war nicht vergebens. Er

---

[1]) Da er als Herausgeber der Schützenzeitung und als Schützenmeister in seiner Uneigennützigkeit viele eigene Groschen zusetzte, konnte er sich erst nach dem Jahre 1872 mit größerem Eifer auf den Erwerb von Kunstgegenständen verlegen.

[2]) Schönherr hatte bereits manchen wichtigen Baustein dafür gesammelt. Er bat mich noch kurz vor seinem Tode, der Geschichte des Stammschlosses nicht zu vergessen.

durfte ſich ſelbſt noch an den mannigfaltigen, reichen Früchten und ſeltenen Erfolgen ſeines thatkräftigen und ehrlichen Schaffens erfreuen. Sein Leben war eine ununterbrochene Kette von Verdienſten für das geſammte öſterreichiſche Vaterland und im Beſonderen für ſeine tiroliſche Heimat, in deren Dienſt er alle ſeine Kräfte geſtellt hatte. Beſcheiden, aufopfernd und uneigennützig bis zur Selbſtverleugnung ſuchte und erſtrebte er weder materielle Vortheile, noch äußere Ehren und Anerkennung, er verurtheilte und verabſcheute jedes Streberthum. Obwol er ſelbſt nie äußeren Lohn geſucht, wurden ihm Ehren und Auszeichnungen in reichem Maße zutheil. Der Kaiſer belohnte ſeine Verdienſte wiederholt durch Verleihung von Titeln und Orden und durch ſeine Erhebung in den Adelſtand. Gelehrte Körperſchaften und ſeine Mitbürger zollten ihm auszeichnende Anerkennung und Dank durch öffentliche Ehrung. Er konnte ſich über dieſe, ohne eigenes Zuthun ihm gewordenen Anerkennungen von Herzen freuen und wuſste namentlich die Zeichen kaiſerlicher Huld dankbar zu würdigen, blieb aber ſtets der gleich anſpruchsloſe und beſcheidene Charakter. Als ihn ein Bekannter kaum ein Jahr vor ſeinem Tode um einiges Material zu einer Biographie bat, antwortete er: „Lebend wünſche ich *nicht* Gegenſtand für die Öffentlichkeit zu werden. Im Bewuſstſein, nach Kräften gearbeitet zu haben, wünſche ich, *kein* Lob zu hören, und bin ganz zufrieden, unangefochten von Feinden meine Tage beſchließen zu können".

Im Verkehr mit ſeinen Mitmenſchen war Schönherr ſtets ein biederer, offener Charakter, der kein Falſch kannte und auch nicht vertrug, eine durch und durch wolwollende Perſönlichkeit, begabt mit Witz und Humor, mit friſcher Urſprünglichkeit und einer beſtrickenden Liebenswürdigkeit, die ihm alle Herzen im Fluge gewann. Es iſt daher kein Wunder, daſs auch hochgeſtellte Perſonen ſeinen Umgang ſuchten und ſelbſt Mitglieder des kaiſerlichen Hauſes den erfahrenen, uneigennützigen und patriotiſchen Mann gerne ſahen. Ganz beſonders aber zeichnete ihn ein edles, tiefes, für alles Schöne und Gute ungemein empfängliches Gemüth aus, welches ſich in jüngeren Jahren in manchem ſchönen und inhaltsreichen Gedichte, wie z. B. in den (ungedruckten) Liedern an ſeine Braut, äußerte.

Schönherr darf mit Recht als das Ideal eines Mannes, als eine Perle des Menschengeschlechtes bezeichnet werden. Dankbar verehrt von allen, die ihn kannten, blickte er am Ende seiner Tage mit innerlicher Zufriedenheit und in Erwartung des verdienten Lohnes auf ein erfolgreiches Leben zurück. Darum wurde ihm auch der Abschied leicht. Die Worte, welche er am Schlusse seiner literarischen Erstlingsarbeit im Jahre 1848 Ladislaus Pyrker aus dessen Rudolf von Habsburg widmete, fanden auch auf ihn selbst Anwendung:

„Er entschlummerte ruhig und
Sanft, um schnell zu erwachen
Wieder zu ewigem Glück und nie
Vergänglicher Wonne".

II.

Schönherr hatte des Öfteren den lebhaften Wunsch geäußert, selbst noch eine Gesammtausgabe seiner wichtigeren wissenschaftlichen Arbeiten veranstalten zu können, da ein großer Theil derselben längst vergriffen war, andere aber in schwer zugänglichen Zeitschriften und Tagesblättern zerstreut sind. Die Firma Wagner in Innsbruck hatte längst Druck und Verlag zugesagt. Der Tod hinderte die Ausführung.

Bald nach dem Hinscheiden Schönherrs ermunterte mich aus dessen engerem Freundeskreise namentlich Hofrath Julius von Ficker, dem seltenen Manne durch eine würdige Gesammtausgabe seiner vorzüglichsten Werke ein bleibendes Denkmal zu setzen. Auch Herr Handelskammer-Präsident A. v. Schumacher aus demselben Kreise unterstützte eifrig diese ehrenvolle Aufforderung. Dieselbe wurde deshalb an mich gerichtet, weil ich das Glück hatte, Schönherr in seinen letzten Lebensjahren besonders nahe zu stehen.

Nach längerem mühevollen Sammeln des zerstreuten Materiales, wobei sich auch die vorherige Ordnung und Durchsicht des umfangreichen literarischen [illegible] nöthig herausstellte, entschied ich mich für [illegible]n Arbeiten von selbständigem wi[illegible]n. Der erste

Band enthält die kunstgeschichtlichen Aufsätze, der zweite wird die geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Forschungen vereinigen. Soweit es überhaupt thunlich war, bemühte ich mich, namentlich bei Arbeiten älteren Datums, einzelne Ergänzungen oder Berichtigungen zu geben und die neuere Literatur wenigstens soweit anzuführen, dass der Forscher oder Leser sich leicht von dem heutigen Stande der Forschung über den betreffenden Gegenstand unterrichten kann. Diese eigenen Zuthaten finden sich stets an Ort und Stelle als Noten und sind mit einem Sternchen bezeichnet. Nicht seltene kleine Änderungen und Besserungen im Texte wurden nicht besonders vermerkt; größere dagegen, wie auch sonstige, durch spätere Publikationen Schönherrs bedingte Änderungen und Kürzungen sind jedes Mal genau angegeben. Wo die verschiedenen Arbeiten denselben Gegenstand nach dieser oder jener Richtung blos streifen, hielt ich mich zur Weglassung auch der hie und da oft gleichlautenden Stellen nicht berechtigt. Von einem Wiederabdruck der Quellenpublikationen: der „Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthalterei-Archive in Innsbruck" im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses (2., 11., 14., 17. Bd.) und von Franz Schweyggers Chronik der Stadt Hall 1303—1572 (Tirolische Geschichtsquellen 1. Bd. Innsbruck, Wagner 1867), desgleichen auch der bereits veralteten Arbeiten über das tirolische Archivwesen und bloßer Anzeigen und Rezensionen von Büchern, einfachen Berichten (z. B. über Restaurirung von Baudenkmalen) und Zeitungsartikeln musste selbstverständlich abgesehen werden.

Durch die Veröffentlichung der bisher mit Ausnahme der Nummern 1 und 2 ungedruckten Arbeiten über „die Kunstbestrebungen der Habsburger in Tirol" (I. Bd., S. 46 ff.) und über „Sebastian Scheel" (I. Bd., S. 369 ff.) hoffe ich dem kunstliebenden Publikum einen Dienst erwiesen zu haben. Andere ungedruckte Arbeiten kunstgeschichtlichen und historischen Inhalts werden in einem am Schlusse des II. Bandes folgenden Verzeichnis sämmtlicher Schriften Schönherrs namhaft gemacht werden.

Die Reihenfolge der Arbeiten im I. Bande stellt größere Übersichten an die Spitze, hält sich im Weiteren an die Zeitfolge der Gegenstände und schließt mit der Geschichte des Schlosses Runkelstein

und der landesfürstlichen Burg in Meran. Daran reihen sich noch unter dem Titel „Kunstgeschichtliche Notizen“ 10 ebenfalls chronologisch angeordnete kleine Aufsätze. Nach dem Titel jeder Arbeit ist die Zeit des Erscheinens und in der Note die Angabe des ersten Druckes vermerkt. In Bezug auf die beigegebenen Abbildungen im I. Bande musste ich mich theils aus ökonomischen Rücksichten, theils, weil die Original-Clichès nicht zur Verfügung standen, auf das beschränken, was zum besseren Verständnis nöthig schien. Eine Reihe von Clichès wurde neu angefertigt.

Die Herausgabe der Gesammelten Schriften und deren schöne Ausstattung wurde nur durch das allseitige liebenswürdige Entgegenkommen der Verleger ermöglicht, von welchen die meisten das Unternehmen mit besonderer Freude begrüßten. In erster Linie gebührt der ergebenste Dank Sr. Excellenz Hugo Grafen von Abensperg und Traun, Sr. k. u. k. apost. Majestät Oberstkämmerer, welcher in außerordentlich gnädiger Weise den Abdruck der Abhandlungen aus dem Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses gestattete und die erbetenen Clichès für die Abbildungen zur Verfügung stellen ließ, ferner Sr. Excellenz dem Präsidenten der k. k. Central-Commission für Kunst- und historische Denkmale Alexander Freiherrn von Helfert und der verehrlichen Redaktion des Werkes „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“, welche gleichfalls die erbetenen Clichès in zuvorkommendster Weise überließ. Weiteren Dank schulde ich für die Bewilligung zum Wiederabdruck einzelner Arbeiten dem Vorsitzenden des Heidelberger Schlossvereins, Herrn Prof. Buhl, desgleichen Herrn Prof. K. Zangemeister und Geheimrath von Weech in Karlsruhe, der Redaktion der Mittheilungen des k. k. Institutes für österreichische Geschichtsforschung in Wien, dem Vorstande des Landes-Museums in Innsbruck, Herrn Hofrath Ritter von Wieser, wie den Chefs der Firmen Wagner in Innsbruck, Spemann in Stuttgart und Ellmenreich in Meran.

Auch Herrn Hofrath [illegible] Herrn Präsidenten A. von Schumacher [illegible]ng in Prag

und der freundlichen Hand, welche sich in dankbarer Erinnerung an Schönherr der Mühe der letzten Korrektur unterzog, gebührt aufrichtiger Dank.

Schönherrs Gesammelte Schriften bezwecken, eine Fundgrube für die gelehrte Welt und eine Quelle reicher Belehrung und gesunder geistiger Nahrung für Gebildete aller Stände, besonders in Tirol zu werden; denn Schönherr verstand es wie selten einer, ernste wissenschaftliche Forschung mit volksthümlicher Darstellung, gewürzt mit feinem Humor, zu verbinden. Möge das Buch auch beitragen, das Andenken des „verdientesten Forschers und Förderers von Geschichte und Kunst seiner Heimat", als welchen ein berufener Biograph Schönherr mit Recht charakterisirt hat, zu verewigen und bei seinen Landsleuten lebendig zu erhalten. Er war einer ihrer Besten.

Wien, am Todestage Schönherrs 1899.

Der Herausgeber.

I. Abtheilung:

Kunsthistorisches.

I.

Malerei und Plastik in Tirol und Vorarlberg [1]).

(1893).

Zwischen Italien und das deutsche Reich eingefügt und von der beide Länder verbindenden und ihren Verkehr vermittelnden Straße durchzogen, erfreute sich das Alpenland Tirol einer für die Entwicklung des Kunstlebens unstreitig günstigen geographischen Lage. Andererseits aber hatte diese in alter Zeit fast einzige Verbindung nördlicher Länder mit Italien freilich auch die Folge, dass kriegerische Ereignisse oft das wieder zerstörten, was friedliche Verhältnisse auf dem Boden der Kunst geschaffen hatten. Der belebende wie zerstörende Einfluss der geographischen Lage des Landes ist daher in unserer Kunstgeschichte ebenso unverkennbar wie jener des ewig wechselnden Geschmackes. Als das unter allen Verhältnissen Dauernde

[1]) Dieser Aufsatz erschien in dem Werke: „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild", Band Tirol, S. 453—500 (Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1893). — Es ist die erste im Zusammenhang gebotene Darstellung der Malerei und Plastik in Tirol und Vorarlberg, eine umso schwierigere Aufgabe, als die Vorarbeiten hiezu sehr lückenhaft und außerordentlich zerstreut sind. Trotzdem die Redaktion des Kronprinzenwerkes Dank der eifrigen und begeisterten Fürsprache des verstorbenen Dombaumeisters Friedrich Schmidt den allzu beschränkt zugemessenen Raum ausnahmsweise fast um die Hälfte erweiterte, bedauerte Schönherr „nahezu nur ein bloßes kunsthistorisches Gerippe, woran nur weniges Fleisch hängt" bieten zu müssen. In dem ebenso sachlichen als auch für weitere Kreise anziehend geschriebenen Artikel wird nach dem Urtheile kompetentester Fachmänner „zum ersten Male auf die Bedeutung hingewiesen, welche die beiden Schwesterkünste nicht nur in dem engeren Vaterlande, sondern in der gesammten Kunstentwicklung einnehmen." Diese Worte sind thatsächlich die beste Würdigung des Inhaltes der kurzgedrängten Arbeit. — Dass dieselbe an die Spitze dieser Gesammtausgabe gestellt wird, rechtfertigt wol der sachliche Umfang und der allgemeine Charakter des Inhalts.*

erscheint dagegen der Sinn und die Befähigung des idealen Anschauungen nie entfremdeten Tiroler Volkes für künstlerisches Schaffen, und kaum ein Kronland des großen Kaiserreiches hat daher so viele Meister und Werke der Kunst aufzuweisen wie das kleine Land Tirol.

Wie anfangs allenthalben die Kunst sich fast ausschließlich auf religiöses Gebiet beschränkte, so war dies auch im Lande Tirol der Fall, in welchem von jeher ein religiöser Idealismus das Herz des Menschen erfüllte und die kirchliche Kunst einen stets fruchtbaren Boden gefunden hat.

Mit der unter allen freien Künsten am frühesten sich entwickelnden Architektur verband sich alsbald auch die ornamentale Bildhauerkunst, welcher das Land eine große Menge phantasiereicher architektonischer und sonstiger Ornamente verdankt. So am Dom in Trient, im Schloss Tirol und an anderen Bauwerken romanischer Zeit. Die hohe Ausbildung der Ornamentik ist wol auf die größere Freiheit und Selbständigkeit zurückzuführen, welche hierin dem Künstler belassen wurde, während er in bildlichen Darstellungen sich an das von der Kirche Festgestellte zu halten hatte. Auf diese Abhängigkeit ist speciell der byzantinische Einfluss zu beziehen, welchen wir an den älteren Bildwerken romanischer Zeit gewahren. So trägt namentlich die aus dem XII. Jahrhundert stammende derbe Kreuzigungsgruppe zu Innichen noch völlig den byzantinischen Charakter. Als ein bereits etwas selbständiger auftretender Bildhauer erscheint dagegen der Meister der zwei Portale im Schlosse Tirol. Das Tympanon des aus dem Ende des XII. Jahrhunderts stammenden reich ornamentirten Portals der Kapelle enthält eine Darstellung der Kreuzabnahme in Hautrelief, welche als selbständiger plastischer Versuch des Bildners erscheint. Der an aufwärts gerichteten Kreuzesbalken hängende Heiland trägt nicht mehr den düsteren Charakter der fremdartigen Kunst und die zwei Seitenfiguren sind offenbar nach eigener naiver Conception des Bildners entstanden. An der beiderseitigen Einfassung der Portale erblickt man streng stilisirte Thiergestalten und etliche andere Figuren, denen eine tiefere symbolische Bedeutung beigelegt wird, während die Thiergestalten an dem etwas späteren romanischen Portal der Schlosskapelle von Zenoberg bereits mehr decorativ als sinnbildlich zur Anwendung gebracht wurden und daher als Ausläufer der romanischen Periode zu betrachten sind [1]).

[1]) Vgl. im allgemeinen auch das Buch von B. Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße (Leipzig 1898) mit vielen, allerdings lückenhaften Literaturangaben. *

Mit der kirchlichen Sculptur entwickelte sich gleichzeitig die Malerei. Ihr ward die Aufgabe, die monumentalen Bauten zu beleben und zu zieren, dem Volke aber die christlichen Glaubens- und Sittenlehren in belehrenden Bildern darzustellen. Wurden zuerst blos einzelne Figuren, wie namentlich das Bildnis des Erlösers und der Apostel in Kirchenmalereien dargestellt, so liefern die in neuester Zeit in der Schlosskapelle von Hocheppan blosgelegten Wandmalereien den Beweis dafür, dass schon in der Mitte des XII. Jahrhunderts Kirchen mit einem systematisch durchgeführten Bildercyklus versehen wurden. Die Wandmalereien in Hocheppan charakterisiren uns die bisher nur aus den Miniaturbildern der Codices bekannte Malerei romanischer Zeit. Die Hauptfiguren überraschen zwar durch ihren feierlichen Ernst, doch verstand es der Maler noch in keiner Weise, seinen Figuren eine glückliche Gruppirung, den Köpfen bestimmteren Ausdruck zu geben. Zur mangelhaften Zeichnung und Modellirung tritt überdies noch völlig eintönige Farbengebung. In diesen Malereien, wie in den Miniaturen unserer Codices macht sich dieselbe Entwicklung wie bei der Sculptur und der Einfluss der byzantinischen Kunst bemerkbar. Eine etwas freiere Entwicklung zeigen die Wandbilder der St. Jakobskirche in Tramin und in der Johanniskapelle in Brixen, während andererseits einzelne Miniaturen, wie jene der heiligen drei Könige in einem Codex der Innsbrucker Bibliothek an Bilder christlicher Sarkophage spätrömischer Zeit erinnern. Bei diesen und auch noch bei späteren Bildwerken lässt sich an der übergroßen Zeichnung des Christkindes die Beobachtung machen, wie lange sich der byzantinische Typus gerade in der Darstellung des Christkindes erhalten hat.

Von den offenbar schon zahlreichen Malern der romanischen Kunstperiode ist uns nur einer namentlich bekannt, nämlich der Meister Huzo, den wir um 1214 in Begleitung des kunstsinnigen Bischofs Konrad von Brixen auf dessen Reise nach Friaul am Hofe des Patriarchen von Aquileja finden. Arbeiten dieses Meisters können zwar nicht festgestellt werden, aber seine Beziehungen zum Bischof zeugen nicht blos vom Kunstsinn des Kirchenfürsten, sondern auch von der zur Zeit hierlands herrschenden Wertschätzung der Kunst.

Mit dem Aufblühen der Städte in Tirol und dem Erwachen des Selbstbewusstseins seiner zu Mittel und Ansehen gekommenen Bürgerschaft nahm auch der Geist der aus ihrer Mitte hervorgehenden Künstlerschaft eine selbständigere Richtung. Sie emancipirte sich, wie wol auch die Kirche selbst, in deren Dienst und unter

deren Einfluſs Maler und Bildhauer bisher ſtanden, von der alten ſtarren Form des Romaniſchen und ſuchte in ihren Werken der eigenen Empfindung Ausdruck zu geben. Wenn aber auch außerkirchliche Elemente auf Kunſt und Künſtler Einfluſs zu nehmen begannen, blieb doch ſtets der kirchliche Boden der fruchtbarſte für alles künſtleriſche Schaffen.

Die gothiſche Bauform, die hierlands ihre erſte Anwendung an der im Beginn des XIV. Jahrhunderts erbauten Dominikanerkirche zu Bozen gefunden hat, war für den Monumentalmaler zwar beengender als die romaniſche mit ihren breiten Flächen, dafür aber eröffnete dem Maler wie dem Bildſchnitzer der in der Folge gerade durch einen Tiroler Meiſter zu hoher Blüte gebrachte gothiſche Altarbau und die ſo beliebt gewordene Tafelmalerei ein reiches Feld für künſtleriſche Bethätigung. Die Auflöſung der Mauerflächen durch den neuen Stil, welche dem Maler oft nicht viel mehr als die Fenſter übrig ließ, hatte auch die Aufnahme und Entwicklung der Glasmalerei zur Folge, und ſchon im XV. Jahrhundert hat das Land einen über die Landesgrenze hinaus bekannten Meiſter aufzuweiſen.

Die Zahl der aus dem XIV. Jahrhundert uns erhaltenen Kunſtwerke iſt ſehr gering, doch läſst ſich aus der großen Anzahl der aus dieſer Zeit uns namentlich bekannten Maler auf das damalige rege Kunſtleben ſchließen. So finden wir in der kleinen Stadt Meran allein fünf Maler aus dem XIV. Jahrhundert urkundlich erwähnt, und zwar den Maler Heinrich (zum erſtenmal ſchon 1291), den Maler Chriſtoph 1342, einen zweiten Maler Heinrich 1351 bis 1363, den Maler Conrad 1378 bis 1388 und den Maler Fridlin. Bozen erſcheint um 1325 durch den Maler Meiſter Perchtold vertreten. Aus den wenigen uns erhaltenen Werken tiroliſcher Maler des XIV. Jahrhunderts wollen wir der im älteſten Schloſstheil von Runkelſtein befindlichen charakteriſtiſchen Wandbilder, deren Auffaſſung und Coſtüme ganz entſchieden in dieſe Zeit fallen, etwas näher gedenken. Sie liefern den Beweis, daſs zur Zeit ihrer Entſtehung der Maler ſchon nicht mehr ausſchließlich auf kirchlichen Boden ſich beſchränkte und ſeiner Kunſt die, wie es ſcheint, bis dahin verſchloſſenen Thore unſerer Burgen ſich geöffnet haben. Die al fresco ausgeführten Bilder enthalten Darſtellungen eines Ballſpiels und eines mittelalterlichen Tanzes. Die mageren Geſtalten mit ihren nur wenig ausgeprägten Köpfen ſind noch ohne künſtleriſches Verſtändnis gruppirt, mit geringem Aufwand von Farbe und mit mangelhafter Modellirung gemalt.

Das goldene Zeitalter der Gothik in Tirol ist aber das XV. Jahrhundert. Die seit dem Aufhören der inneren Wirren verhältnismäßig ruhigen Zeiten, das fröhliche Gedeihen der handelsbelebten Städte, der durch das Erschließen reicher Bergwerke wachsende Wolstand des Landes waren geeignet, eine Blütezeit auch der Kunst herbeizuführen.

Mit wahrer Begeisterung griff die Kirche wie die Laienwelt nach der gothischen Kunstform, welche nicht blos auf die Architektur sich beschränkte, sondern alle Gebiete der Kunst umschlang; denn selten blüht ein Kunstzweig allein, sondern er verkündet das Blühen des ganzen Gartens.

Unter allen Künstlern nimmt im XV. Jahrhundert der Maler den ersten Rang ein. Alle bedeutenden Kunstwerke, wenn sie auch zum großen oder größeren Theile die Arbeit des Bildschnitzers sind, gehen auf den Namen des Malers, welcher die Entwürfe und Zeichnungen hierzu lieferte, somit als der geistige Schöpfer solcher Werke betrachtet und geehrt wurde. Daraus erklärt sich allein die äußerst geringe Anzahl von namentlich bekannten Bildhauern und Bildschnitzern im XV., ja noch im XVI. Jahrhundert. Der Schöpfer des berühmten Altars in St. Wolfgang war der urkundlich immer nur als Maler erscheinende Michael Pacher von Bruneck, jener des Altars in Lana der Maler Schnatterpeck von Meran, die Herstellung des Hochaltars in Bozen wurde dem Maler Hans von Hall übertragen u. s. w. Die Bildschnitzer, welche die Entwürfe dieser Maler, insoweit sie die Bildhauerei betrafen, ausführten, werden nicht genannt. In den Fällen, in welchen wir es mit Werken zu thun haben, an denen Maler und Bildschnitzer vereint gearbeitet haben, ist diese Unterscheidung nothwendig. Die Bildschnitzer erscheinen da dem Maler völlig untergeordnet, dieser ist überhaupt der Beherrscher der ganzen Kunstrichtung.

Auf ausschließliche Werke von Malern vorläufig uns beschränkend, kommen wir auf die Malereien im Schlosse Runkelstein zurück, und zwar jene, welche den nördlichen Trakt desselben zieren und dem Beginne des XV. Jahrhunderts angehören. Sie sind mit ganz anderer Technik als die früher erwähnten und al fresco gemalten ausgeführt, nämlich in grüner Erde mit schwarzen Contouren und aufgesetzten weißen Lichtern. Inhaltlich malte hier der Künstler, was der Dichter gesungen. Es sind nämlich Darstellungen aus der Dichtung Tristan und Isolde. Einzelne dieser Runkelsteiner Bilder verrathen bereits Sinn und Geschick für Composition und künstlerische Gruppirung.

Wie der Besitzer von Runkelstein so ließen auch andere Schlossherren ihre Gemächer mit Malereien ausschmücken, so jener des Schlosses Lichtenberg. Auch hier ist zum Theil nach altdeutscher Dichtung gemalt worden, während andere Darstellungen der biblischen Geschichte entnommen wurden. Nach den vorliegenden Zeichnungen fallen die Lichtenberger Wandmalereien wie die Bilder von Runkelstein theils ins XIV., theils ins XV. Jahrhundert.

Ungleich zahlreicher als die Wandmalereien in unseren Burgen sind im XV. Jahrhundert jene in den Kirchen, Kapellen und Kreuzgängen. Wo immer in einer gothischen Kirche bei ihrem Neu- oder Umbau oder vermöge ihrer Zubauten Raum für Wandschmuck blieb, wurde dieser mit Werken der Malerei gefüllt, so schon 1407 die Kirche in Terlan durch den Maler Hans Stockinger von Bozen. Wie hier die Herren von Niederthor die hauptsächlichen Stifter der Wandgemälde waren, so haben auch zahlreiche andere Burgherren mit gleich frommen Wetteifer und Kunstsinn ihre Schlosskapellen mit Malereien zieren lassen, so namentlich die Besitzer der Schlösser von Lienz, Runkelstein, Tirol, Reichenberg, Obermontani, Brughiero im Nonsberg und andere. Unter den Kreuzgängen ist jener beim Dom zu Brixen wegen seiner Wandmalereien besonders erwähnenswert. Gehören auch einzelne derselben früherer Zeit an, so stammen doch die meisten aus der kunstbelebten Zeit des XV. Jahrhunderts. Von den Malern, deren geschickte Hände hier thätig waren, sind besonders zwei von größerer Bedeutung. Einer derselben ist uns auch namentlich bekannt. Es ist Jakob Sunter, welcher eine große Anzahl der den Kreuzgang zierenden Gemälde verfertigt hat. Mit Recht wird diesem Meister, welcher auch die Schlosskapelle in Brughiero mit Wandgemälden schmückte, warme Empfindung, naive Anmut und Naturwahrheit nachgerühmt. Der andere hervorragende Meister der Malereien des Brixener Kreuzganges, dessen Name uns bisher nicht bekannt geworden ist, übertrifft dagegen Sunter durch die Kraft der Darstellung. Er ist der Vorgänger Sunters und seine Arbeiten fallen in die Übergangszeit der früheren idealeren Richtung in die realistische.

Die schon vermöge ihres Statuts auf Reisen angewiesenen Maler des XV. Jahrhunderts lenkten ihre Schritte naturgemäß in Länder und Städte deutscher Zunge, wo sie bereits die von den van Eyck angebahnte Darstellungsweise fanden und den flandrischen Realismus kennen lernten. Daraus erklärt sich der Einfluss der flandrischen Schule, welchen wir in Tirol auffallend früh in voller Wirksamkeit finden. Es gilt dies ganz besonders von Hans Mueltscher

Michael Pacher: Altar in Gries bei Bozen.

von Innsbruck, welcher die jetzt im Rathause zu Sterzing aufbewahrten, einst dem Hochaltar der Pfarrkirche daselbst angehörigen vier großen, in der Zeit von 1456 bis 1458 hergestellten Tafeln verfertigte, und Michael Pacher von Bruneck. Mueltschers Darstellungen aus dem Leben Marias sind realistisch, wenngleich mit Adel und Tiefe des Ausdrucks durchgeführt.

Wie die Residenz des Brixener Kirchenfürsten selbst machte sich auch das bischöfliche Bruneck durch seine Kunstthätigkeit berühmt, ja der bedeutendste Meister, welchen Tirol im XV. Jahrhundert aufzuweisen hat, ist ein Bürger dieses fröhlichen Landstädtchens. Es ist dies der bereits erwähnte Meister Michael Pacher, urkundlich bethätigt von 1467 bis 1498. Hätte dieser geistreiche und phantasievolle Meister nichts anderes aufzuweisen als den Altar von St. Wolfgang, dieses Werk allein hätte ihm den kunstgeschichtlich hervorragenden Namen gesichert, denn an Pracht und Schönheit wetteifert dieser Altar unstreitig mit den besten Werken jener Zeit. Außer diesem Kunstwerk ersten Ranges hat Pacher urkundlich auch den Altar in Gries bei Bozen, einen Altar in der Pfarrkirche von Bozen und einen Altar für Salzburg hergestellt. Ferner werden diesem Meister zugeschrieben: eine Altartafel bei der Familie von Vintler in Bruneck, ein Flügelaltar im Nationalmuseum in München, die leider nur theilweise erhaltenen Altäre in Weißenbach und Mitterolang, die Fresken am Bildstöckl bei Welsberg ꝛc. Sie sind sämmtlich seines Geistes Werk, wenn auch nicht in Allem seiner Hände Arbeit. Ohne Zweifel hat Pacher die Entwürfe und Zeichnungen zu allen diesen Kunstwerken vollendet, ist somit der geistige Schöpfer derselben; als Maler hat er jedoch nur die diesem Kunsthandwerk zufallenden Arbeiten selbst ausgeführt und auch diese wurden nicht ausschließlich von ihm selbst besorgt. Die Malereien an dem Pacher'schen Altar in St. Wolfgang z. B. wurden nicht von einem und demselben Maler verfertigt. Noch weniger aber kann die große Menge der vielen anderen Malereien und Bildschnitzereien, welche vermöge ihres Charakters oder einzelner mit den sichergestellten Werken Pachers übereinstimmender Partien diesem Meister zugeschrieben werden, auch die von ihm allein ausgeführte Arbeit sein; man muss vielmehr annehmen, dass ihm zahlreiche Kräfte zur Bewältigung der ihm übertragenen Arbeiten zur Seite standen, und dass auch zahlreiche Schüler in seinem Geiste mit Geschick fortwirkten. Einen Einfluss, wie ihn Michael Pacher auf die Kunst des XV. Jahrhunderts in Tirol genommen hat, kann in der That keinem tirolischen Meister der folgenden Zeiten nach

rühmt werden. Nachdem das Hauptwerk des Meisters, der Altar in St. Wolfgang, bereits anderwärts besprochen und abgebildet worden ist, wollen wir wenigstens zwei seiner übrigen Werke näher betrachten, nämlich die im Besitz des Herrn von Vintler in Bruneck befindliche Chortafel und den aus Bozen stammenden Altar im Münchener Nationalmuseum.

Die Chortafel in Bruneck besteht aus einem Maria mit dem Kinde vorstellenden Mittelbilde und zwei von diesem durch gothische Pfeiler geschiedenen schmäleren Feldern, welche die Bildnisse zweier Heiligen in ganzer Figur enthalten. Alle drei Bilder werden von einer reichen spätgothischen Architektur, die den Meister im Grieser Altar wieder erkennen läßt, gekrönt. Die heilige Jungfrau sitzt, das göttliche Kind im Schoß, in voller jungfräulicher Unschuld und Anmut auf dem Throne, hinter welchem zwei reizende Engel mit der einen Hand einen aufgerollten Teppich, mit der anderen eine Krone über der Himmelskönigin halten. Die in den beiden schmäleren Feldern dargestellten Heiligen, St. Margareth und St. Barbara, welche aus der dekorativen Umrahmung und vom Goldgrunde in leuchtender, kräftiger Farbe hervortreten, sind mit ein wenig gesenktem Gesicht gegen die lebensvolle Mittelgruppe gerichtet. Das fein geschnittene Gesicht der Margarethe zeigt einen ungemein ruhigen Ausdruck; beide, in faltenreichen Stoff gekleidete, individuell aufgefaßte Heiligenfiguren voll ernster Schönheit und Lebenswahrheit sind in offenbarem Zusammenhang mit dem Mittelbild gedacht. Die Farbengebung ist sehr sorgfältig. Das Gemälde erscheint als ein Spiegelbild eigenen frommen Sinnes und eines durch Studien ausgebildeten Naturgefühls.

Der dem Meister Pacher zugeschriebene Altar im Nationalmuseum in München stimmt zwar nicht vollständig mit dem aus der Brunecker Chortafel sprechenden Geiste des Künstlers überein und ist daher einer früheren oder späteren Zeit seiner Productivität zuzuschreiben; unter allen Umständen verdient jedoch dieses zu den besten Werken der Zeit Pachers zählende Werk nähere Erwähnung. Das mit tiefreligiöser Gemütlichkeit empfundene, meisterhaft geschnittene Mittelbild zeigt uns im Vordergrund Maria und Joseph mit dem Kinde. Das Kindlein ruht zwischen beiden auf dem Mantel, den die in sinnender Andacht knieende, den Blick auf den neugeborenen Heiland herabsenkende heilige Jungfrau vor sich ausbreitet. Vier liebliche Engelchen halten kniend die Enden des reich und geschmackvoll in Falten gelegten Mantels. Eine niedere Mauer trennt die liebliche Scene von den andrängenden Hirten und den im

Hintergrund mit großem Gefolge erscheinenden morgenländischen Königen. Zwei der vorausgeeilten Hirten lehnen sich bereits in Bewunderung und Andacht rechts und links über die Mauerbrüstung, an die sich auch die beiden Krippenthiere drängen, während darüber drei Engel ihr Gloria in excelsis anstimmen. Die ungemein reiche Composition, die perspectivisch wolgeordneten Gruppen und die Einzelfiguren, unter welchen vor Allem die edle jungfräuliche Gestalt Mariens und die beiden charakteristischen Hirten hervorragen, nehmen die vollste Aufmerksamkeit des Beschauers in Anspruch.

In voller Unkenntnis nicht blos über die Lebensverhältnisse, sondern auch über die künstlerische Entwicklung des Meisters können wir ihn allein aus seinen Werken beurtheilen. Wenn auch von der flandrischen Schule beeinflusst, steht der auf deutschem Boden gebildete Meister doch selbständig da. Obwol seines Zeichens Maler, hat er, wie die von ihm zur Herstellung übernommenen Altäre beweisen, durch die zu denselben gelieferten Zeichnungen auch bedeutenden Einfluss auf die Bildschnitzerei geübt, wie dies namentlich der Altar in Gries beweist, wo die Unruhe in der Behandlung der Gewandung auf das Streben nach malerischer Wirkung zurückzuführen ist. Aber nicht blos Bildschnitzer beschäftigte Pacher, sondern auch Maler, wie die höchst wahrscheinlich derselben Familie angehörigen Friedrich und Hans Pacher, von denen die vom Geiste und der Malweise Michaels abweichenden Malereien am berühmten Altar von St. Wolfgang herrühren dürften. Von Friedrich Pacher findet sich ein urkundlich beglaubigtes Bild, die Taufe Christi, in Freising. Er hatte dasselbe ursprünglich (1483) für das Spital in Brixen gemalt. So erscheint denn Michael Pacher als Gründer einer Schule für Maler wie für Bildschnitzer, und von welcher Fruchtbarkeit diese Pacher'sche Schule war, beweist am besten, dass so viele hervorragendere Werke der Plastik wie der Malerei des XV. Jahrhunderts dem gefeierten Meister von Bruneck zugeschrieben werden, Werke, welche, wie z. B. der Altarschrein in der Kapelle des Schlosses von Tirol, auch in der That seine geistige Schöpfung sein könnten, wenn sie auch in mancher Beziehung von den konstatirten Werken Pachers, die der späteren Zeit seines künstlerischen Schaffens angehören, abweichen.

Wenn auch Pacher unstreitig als das bedeutendste, einflussreichste und fruchtbarste Malertalent in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts bezeichnet werden muss, so gab es gleichzeitig doch noch eine große Menge anderer tüchtiger Meister im Lande, wie schon die große Zahl der vorhandenen, weit über die Mittel-

rühmt werden. Nachdem das Hauptwerk des Meisters, der Altar in St. Wolfgang, bereits anderwärts besprochen und abgebildet worden ist, wollen wir wenigstens zwei seiner übrigen Werke näher betrachten, nämlich die im Besitz des Herrn von Vintler in Bruneck befindliche Chortafel und den aus Bozen stammenden Altar im Münchener Nationalmuseum.

Die Chortafel in Bruneck besteht aus einem Maria mit dem Kinde vorstellenden Mittelbilde und zwei von diesem durch gothische Pfeiler geschiedenen schmäleren Feldern, welche die Bildnisse zweier Heiligen in ganzer Figur enthalten. Alle drei Bilder werden von einer reichen spätgothischen Architektur, die den Meister im Grieser Altar wieder erkennen läßt, gekrönt. Die heilige Jungfrau sitzt, das göttliche Kind im Schoß, in voller jungfräulicher Unschuld und Anmut auf dem Throne, hinter welchem zwei reizende Engel mit der einen Hand einen aufgerollten Teppich, mit der anderen eine Krone über der Himmelskönigin halten. Die in den beiden schmäleren Feldern dargestellten Heiligen, St. Margareth und St. Barbara, welche aus der dekorativen Umrahmung und vom Goldgrunde in leuchtender, kräftiger Farbe hervortreten, sind mit ein wenig gesenktem Gesicht gegen die lebensvolle Mittelgruppe gerichtet. Das fein geschnittene Gesicht der Margarethe zeigt einen ungemein ruhigen Ausdruck; beide, in faltenreichen Stoff gekleidete, individuell aufgefaßte Heiligenfiguren voll ernster Schönheit und Lebenswahrheit sind in offenbarem Zusammenhang mit dem Mittelbild gedacht. Die Farbengebung ist sehr sorgfältig. Das Gemälde erscheint als ein Spiegelbild eigenen frommen Sinnes und eines durch Studien ausgebildeten Naturgefühls.

Der dem Meister Pacher zugeschriebene Altar im Nationalmuseum in München stimmt zwar nicht vollständig mit dem aus der Brunecker Chortafel sprechenden Geiste des Künstlers überein und ist daher einer früheren oder späteren Zeit seiner Productivität zuzuschreiben; unter allen Umständen verdient jedoch dieses zu den besten Werken der Zeit Pachers zählende Werk nähere Erwähnung. Das mit tiefreligiöser Gemütlichkeit empfundene, meisterhaft geschnittene Mittelbild zeigt uns im Vordergrund Maria und Joseph mit dem Kinde. Das Kindlein ruht zwischen beiden auf dem Mantel, den die in sinnender Andacht knieende, den Blick auf den neugeborenen Heiland herabsenkende heilige Jungfrau vor sich ausbreitet. Vier liebliche Engelchen halten kniend die Enden des reich und geschmackvoll in Falten gelegten Mantels. Eine niedere Mauer trennt die liebliche Scene von den andrängenden Hirten und den im

Hintergrund mit großem Gefolge erſcheinenden morgenländiſchen Königen. Zwei der vorausgeeilten Hirten lehnen ſich bereits in Bewunderung und Andacht rechts und links über die Mauerbrüſtung, an die ſich auch die beiden Krippenthiere drängen, während darüber drei Engel ihr Gloria in excelsis anſtimmen. Die ungemein reiche Compoſition, die perſpectiviſch wolgeordneten Gruppen und die Einzelfiguren, unter welchen vor Allem die edle jungfräuliche Geſtalt Mariens und die beiden charakteriſtiſchen Hirten hervorragen, nehmen die vollſte Aufmerkſamkeit des Beſchauers in Anſpruch.

In voller Unkenntnis nicht blos über die Lebensverhältniſſe, ſondern auch über die künſtleriſche Entwicklung des Meiſters können wir ihn allein aus ſeinen Werken beurtheilen. Wenn auch von der flandriſchen Schule beeinfluſst, ſteht der auf deutſchem Boden gebildete Meiſter doch ſelbſtändig da. Obwol ſeines Zeichens Maler, hat er, wie die von ihm zur Herſtellung übernommenen Altäre beweiſen, durch die zu denſelben gelieferten Zeichnungen auch bedeutenden Einfluſs auf die Bildſchnitzerei geübt, wie dies namentlich der Altar in Gries beweiſt, wo die Unruhe in der Behandlung der Gewandung auf das Streben nach maleriſcher Wirkung zurückzuführen iſt. Nicht blos Bildſchnitzer beſchäftigte Pacher, ſondern auch Maler, wie die höchſt wahrſcheinlich derſelben Familie angehörigen Friedrich und Hans Pacher, von denen die vom Geiſte und der Manier Michaels abweichenden Malereien am berühmten Altar von St. Wolfgang herrühren dürften. Von Friedrich Pacher [illegible] urkundlich beglaubigtes Bild, die Taufe Chriſti, in [illegible], hatte dasſelbe urſprünglich (1483) für das Spital in [illegible] gemalt. So erſcheint denn Michael Pacher als Gründer [illegible] Maler wie für Bildſchnitzer, und von welcher [illegible] Pacher'ſche Schule war, beweiſt am beſten, [illegible] ragendere Werke der Plaſtik wie der Malerei [illegible] dem gefeierten Meiſter von Bruneck zugeſchrieben [illegible] welche, wie z. B. der Altarſchrein in [illegible] Tirol, auch in der That ſeine [illegible] wenn ſie auch in mancher Beziehung von [illegible] Pachers, die der ſpäteren [illegible] hören, abweichen.

Wenn auch Pacher [illegible] reichſte und fruchtbarſte [illegible] XV. Jahrhunderts [illegible] doch noch eine große Reihe [illegible] wie ſchon die große Zahl [illegible]

mäßigkeit sich erhebenden Gemälde beweist. Der 1439 bis 1490 regierende, durch seinen Kunstsinn bekannte Landesherr Erzherzog Sigmund hatte mehrere Maler dauernd angestellt. Seine Hofmaler waren Ludwig Conreuter, Martin Entzelsperger, Jost Weninger und Moritz Straßkirchner. Ferner arbeiteten für ihn Maler Nikolaus Pfaudler, Maler Melchior und die Maler Mang und Lienhart. Die von dem Erzherzog erbauten zahlreichen Burgen, zu deren Ausschmückung die genannten Meister Aufträge erhielten, liegen alle in Trümmern, nur das von ihm in Meran erbaute Fürstenhaus hat sich noch sammt seinem bildnerischen Schmuck erhalten. Die mit der gleichen Technik wie in den nordseitigen Räumen von Runkelstein hergestellten, aber künstlerisch viel bedeutsameren Wandmalereien, sowol Figuren als Ornamente, geben uns eine ebenso hohe Meinung von dem Kunstsinn des Bestellers als von der Meisterschaft des von ihm zur Ausführung berufenen, uns leider unbekannten Malers.

Von den Bildschnitzern dieser Zeit, welche nach den noch vorhandenen Arbeiten zu schließen, äußerst zahlreich gewesen sein müssen und nicht blos in Holz, sondern auch in Elfenbein arbeiteten, ist uns kein einziger namentlich bekannt. Von ihren bedeutenden Leistungen zeugen die vielen gothischen Altäre, Bildnisse von Heiligen und Figurengruppen dieser Zeit, wie beispielsweise die durch kräftige Charakteristik sich auszeichnenden, jetzt in Friesach befindlichen Figuren einer Kreuzigungsgruppe, Maria und Johannes, ferner auch verschiedene Chorstühle und Wappentafeln. Von den noch erhaltenen gothischen Chorstühlen ist namentlich jener der Schlosskapelle von Annaberg in Vinschgau, jetzt im Museum zu Innsbruck, erwähnenswert. Er gehört zum Besten, was dieser Art im spätgothischen Stil uns erhalten blieb. Die drei Abtheilungen, welche durch schlanke Säulen mit schiefen Canelluren und angeschlossener durchbrochener Füllung gebildet werden, sind von einem gemeinsamen Baldachin überdacht, der seinerseits überaus reich bekrönt wird. Die ornamentalen Details dieser Krönung sind von großer Schönheit und nach vollkommen freier Zeichnung geschnitten. Zahlreiche kleine Wappenschilde markiren belebend die Enden des Stabwerkes. Von den geschnitzten Wappentafeln sind die bedeutsamsten die im alten Fürstenhaus zu Meran aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts stammenden, unter welchen sich auch das einzige vollständig dargestellte Wappen von Tirol befindet. Diese mit ganz eigener Virtuosität geschnitzten und bemalten Wappentafeln gehören nach dem Urtheil des Heraldikers Fürsten Hohenlohe-Waldenburg durch ihre künstlerische Auffassung,

durch den Reichthum und die Eleganz ihrer Formen, sowie durch die Ausführung der einzelnen Theile zu den besten mittelalterlichen Kunstwerken dieser Art.

Weniger zahlreich, aber nicht weniger tüchtig als die Maler und Bildschnitzer erscheinen in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts die Steinmetzen. Die Arbeit derselben beschränkte sich nämlich nicht auf das handwerksmäßige Zuhauen von Steinwerk für Bauten und rein architektonische Dekoration; aus der Zunft der

Das Wappen Tirols im Fürstenhause von Meran.

Steinmetzen gingen hervorragende Architekten („Werkmeister") und kunstgeübte Bildhauer hervor. Die neuere Zeit kennt zwischen Bildschnitzer und Bildhauer keinen Unterschied, in älterer Zeit finden wir dieselben völlig von einander getrennt. Der in Holz arbeitende Bildschnitzer gehörte zur Zunft der Maler, der zu seinen Schöpfungen den Stein als Material benützende Bildhauer, der Steinmetz, bildete eine eigene Zunft, aus welcher die eigentlichen Bildhauer hervor-

gingen. Von diesen haben wir nun namentlich zwei zu verzeichnen, die der Bildhauerkunst alle Ehre machen. Es sind die Steinmetzen Christoph Geiger von Lienz und Lukas Maurus. Von beiden haben sich urkundlich beglaubigte Werke erhalten. Geiger verfertigte die Grabmäler des letzten Herzogs aus dem Hause Görz (gestorben 1500) und der Gattin des Michael von Wolkenstein zu Lienz, Maurus jenes des venetianischen Feldherrn Robert von San Severino im Dom zu Trient. Das letztere Grabmal bestand ursprünglich in einem Sarg von röthlichem Trientiner Marmor, von welchem der Deckel mit dem in Hochrelief ausgeführten Bildnis Roberts, sowie die Schmalseiten uns erhalten blieben. Während der Steinmetz Geiger noch in conventioneller Weise die geharnischte Figur auf einen Löwen basirt und sie mit der einen Hand die Fahne, mit der anderen den Schild halten lässt, bewegt sich Maurus mit voller künstlerischer Freiheit. Er stellt den in der Schlacht von Calliano 1487 von den Tirolern besiegten und gefallenen Heerführer in ganzer, offenbar porträtähnlicher Gestalt dar, in welcher wir besonders das meisterhaft modellirte und ausgeführte Haupt des besiegten Mannes bewundern, in dessen Gesichtszügen wir das traurige Schicksal, welches ihn betroffen, lesen können. Der tapfere Ritter steht hier in seiner vollen Rüstung, aber als Besiegter. Seine Linke hält zwar noch das versorgte Schwert fest, in dessen Knopf der venetianische Löwe gravirt ist, aber sein Haupt ist ungewaffnet, der von ihm gehaltenen Fahne Venedigs ist der Schaft gebrochen und die Fahne sinkt mit dem gedemüthigten Löwen von San Marco zu Boden. Ist schon der Gesammteindruck des Bildes ein bedeutender, so wird er noch erhöht durch die Virtuosität, mit welcher der Künstler die einzelnen Theile behandelt hat. Namentlich sind Kopf und Hände mit dem größten künstlerischen Verständnis und mit anatomischer Schärfe gezeichnet und modellirt.

Die Heimat des Bildhauers Maurus ist nicht festzustellen, doch ist er höchst wahrscheinlich ein Kind dieses Landes, in welchem der Geschlechtsname Maurus in älterer Zeit öfters vorkommt. Dass der Meister ein Deutscher war, beweist wol die Arbeit selbst. Die Behandlung der Formen, der Faltenwurf der Fahne und die Profilirung der Umrahmung konstatiren die Hand eines deutschen Meisters. Ob jedoch das von ihm gemeißelte Grabmal ganz sein Werk ist, oder ob er nicht hierzu, wie Christoph Geiger zum Grabmal des Leonhard von Görz, die Zeichnung von der Hand eines Malers erhalten hat, lässt sich nicht feststellen. Aber selbst für den Fall, dass ihm die geistvolle Auffassung der Darstellung nicht vindicirt werden könnte,

kennzeichnet den Meister schon die verständnisvolle Modellirung und Ausführung des ganzen Werkes. In kunstgeschichtlicher Beziehung ist es endlich bezeichnend, dass in dieser Zeit nicht blos deutsche Maler, wie Sunter von Brixen und der 1473 im Schlosse zu Stenico vom Bischof mit der bildlichen Darstellung einer angeblichen Schenkung Karl des Großen betraute Maler Jakob Gaudenfuchs, sondern auch deutsche Bildhauer mit der Ausführung von Arbeiten im italienischen Landestheil betraut worden sind. Obwol Bischof Johann Hinderbach ein Förderer der Kunst war, weiß die bisherige kunstgeschichtliche Literatur aus dieser Zeit nichts Thatsächliches über ein einheimisches Kunstleben im Trientinischen zu berichten. Noch 1481 gab es, wie gerade der genannte Bischof versichert, keine einheimischen Künstler und er musste, um eine von einem Meister Italiens ausgeführte

Lukas Maurus: Grabmal des venetianischen Feldherrn Robert von San Severino im Dom zu Trient.

Arbeit schätzen lassen zu können, zwei auswärtige Maler hierzu bestimmen.

Die wenigen angeführten Werke von deutschtirolischen Malern, Bildschnitzern und Bildhauern können nur einen bescheidenen Einblick in die Werkstätten der Meister dieser Kunstzweige gewähren; in noch weniger erschöpfender Weise können wir hier die übrigen künstlerischen Bethätigungen darstellen. Jeder Zweig der Kunst zeitigte seine Frucht.

Es wurde bereits allgemein der im XV. Jahrhundert in Tirol betriebenen Glasmalerei gedacht. Ein auch außer dem Lande eines guten Rufes sich erfreuender Glasmaler war der urkundlich 1460 und 1466 thätige Meister Thomas in Innsbruck. Er versah unter anderen die St. Jakobspfarrkirche in Innsbruck und die Kirche zu St. Wolfgang im Salzkammergut mit Glasgemälden. Da für letztere Kirche von Michael Pacher der Hochaltar geliefert worden ist, haben zwei tirolische Meister für dieses Gotteshaus Aufträge erhalten, ein Beweis für das Ansehen tirolischer Kunst auch außerhalb des Landes.

Dem nun folgenden Landesherrn, Kaiser Maximilian I., ist unstreitig auch die Erbschaft eines ansehnlichen, auf dem Boden der Kunst wol angelegten geistigen Kapitals für seine mit Recht gepriesenen Kunstbestrebungen zugefallen. Diese Erbschaft hätte auch wahrhaft in keine bessere Hand fallen können als in die Maximilians, welcher trotz aller Schwierigkeiten der Regierung so vieler und so verschiedenartiger Länder, trotz seiner zahllosen Kriegsunternehmungen und so vieler, alle Reiche der abendländischen Christenheit umfassenden Pläne, noch Lust und Zeit erübrigte, der Kunst, über welche mit der neuen Zeit auch eine neue Richtung hereinbrach, die möglichste Unterstützung angedeihen zu lassen. Die unausgesetzten Reisen des Kaisers, dessen „eigentliche Heimat der Steigbügel und dessen Residenz der Sattel“ war, hinderten ihn nicht, seine gezählten Rasttage vor Allem der Kunst und Wissenschaft zu widmen. Mit den hervorragendsten Künstlern des deutschen Reiches wie Dürer, Burgkmayr, Schäufelein in Verbindung, schuf er Werke von monumentaler Bedeutung. Schenkte er aber auch der Kunst überall, wo er sie fand, seine Aufmerksamkeit und Unterstützung, so lag ihm doch besonders daran, sie in seinen Erblanden, speciell in Tirol, zu pflegen. Seine Geschmacksrichtung neigte sich bereits der Renaissance zu, ohne jedoch den Boden der Gothik ernstlich zu verlassen.

Schon in den ersten Jahren nach der Übernahme der Regierung dieses Landes finden wir hier Maximilian als Freund der Künste

fördernd und schaffend wirken. Er ließ den von ihm erbauten Wappenthurm an seiner neuen Residenz durch den Hofmaler Jörg Kölderer mit reichem heraldischen Schmuck und mit Bildnissen und den ebenfalls von ihm im Jahre 1500 erbauten prächtigen, mit vergoldeten Erzplatten eingedeckten Erker der alten Residenz („goldenes Dachl") mit Fresken versehen, die Mauerbilder in Runkelstein aber 1503 durch den obgenannten Meister restauriren. Die Arbeiten des Malers Hans in Schwaz förderte Maximilian durch Zusendung verschiedener Porträte, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass es dieser als Porträtmaler offenbar gesuchte Meister war, welcher den habsburgischen Stammbaum mit den vielen porträtähnlichen Bildnissen im großen Saale des Schlosses Tratzberg gemalt hat. Die Glasmaler erhielten von ihm zahlreiche Aufträge zur Anfertigung von Wappen und Bildnissen als Ausschmückung von Kirchenfenstern. Speciell bedachte er die Kirchen von Nauders, Graun, Thaur und Hall mit Glasmalereien. Die von Erzherzog Sigmund ererbte Plattnerei erweiterte Maximilian und erbaute 1506 die so langer Berühmtheit sich erfreuende Hofplattnerei. Besondere Sorgfalt aber verwendete der Kaiser auf die 1478 von Erzherzog Sigmund in Hall errichtete Münze, für welche von ihm der Innsbrucker Goldschmid Benedict Burkart als Stempelschneider ausersehen und angestellt wurde. Durch die Berufung des berühmten Medailleurs Johann Maria de Cavalli, des vermutlichen Meisters der altberühmten Büste Mantegna's in St. Andrea zu Mantua, welchen wir 1506 in der Münze zu Hall beschäftigt finden, gab Kaiser Maximilian seinen Münzgraveuren Gelegenheit zu weiterer Ausbildung in ihrer Kunst.

Die hervorragendste Schöpfung Maximilians ist das sowol nach der zu Grunde liegenden Idee, als hinsichtlich der Ausführung einzig in der Welt dastehende Grabmal des Kaisers selbst. War es auch dem gedankenreichen und unternehmenden Herrscher nicht gegönnt, des riesigen Werkes Vollendung zu erleben, so bleibt ihm doch der Ruhm, den Plan zu demselben entworfen und daran soviel geschaffen zu haben, dass seinen Nachfolgern die Richtschnur zur Fortsetzung und Vollendung gegeben ward. Das Grabmal Kaiser Maximilians, dessen Ausführung fast ein Jahrhundert in Anspruch nahm, bildet eines der lehrreichsten Stücke tirolischer Kunstgeschichte, da wir durch diese lange Zeit die verschiedensten Maler, Bildschnitzer, Bildhauer, Gießer und Ciseleure in ihren Werkstätten mit der Grabarbeit beschäftigt finden. Die im Laufe der Zeit wechselnde Geschmacksrichtung und finanzielle Schwierigkeiten haben sich zwar

bei der weiteren Ausführung geltend gemacht, jedoch ohne den Grundgedanken des Kaisers zu alteriren. Nach seinem Plane sollten nicht blos die für das Grabmal bestimmten Bildwerke, sondern auch das eigentliche Grab selbst aus Erz gegossen und mit Erzreliefs geschmückt, auf das Grab selbst aber sollte sein Bildnis in Lebensgröße in knieender Stellung gesetzt werden. Den die irdische Hülle des Kaisers umschließenden Sarkophag aber sollten vierzig große Erzbilder, darstellend die hervorragendsten habsburgischen Persönlichkeiten, im Gevierte umgeben und außerdem sollten noch hundert kleine in Erz gegossene Statuen der Heiligen des Hauses Habsburg und zweiunddreißig Brustbilder ringsherum aufgestellt werden. Das hierzu nothwendige Erz wurde auf 1026 Centner veranschlagt und alle Bilder, wie das Grab selbst, sollten vergoldet werden. Die ganze Ausführung der großen Erzbilder, Zeichnung, Modellirung und Guss übertrug der Kaiser dem Maler Sesselschreiber in München. Nachdem dieser sich bereits seit 1502 mit dem Zeichnen der Grabbilder beschäftigt hatte, kam er 1508 nach Innsbruck, wo Enndorfer, Ofenhauser und der in seinem Fach besonders tüchtige Meister Peter Leiminger, genannt Löffler, ihre besonderen Gießereien hatten. Letzterer war nun vom Kaiser ausersehen, die großen Erzbilder zu gießen. 1508 wurde aber auch noch ein anderer Gießer, der Tiroler Stephan Godl, aus Nürnberg hieher berufen und die Herstellung der hundert kleinen Erzbilder ihm übertragen. Mit der Berufung dieses in damaliger Zeit einer Berühmtheit sich erfreuenden Gießers hatte der kunstsinnige Kaiser noch den besonderen Zweck im Auge, durch ihn in Innsbruck eine Schule der Kunsterzgießerei zu gründen, in welcher speciell Kunstjünger dieses Landes ausgebildet werden sollten. Sesselschreiber, ein Mann von vielem Talent, aber im Wolleben kaiserlicher Anstellung weniger zur Arbeit als zu behaglichem Genuss hingezogen, hatte 1517 die Geduld des Kaisers erschöpft, Stephan Godl trat an seine Stelle und übernahm den Guss auch der großen Erzbilder. Damit kam das große Unternehmen völlig in die Hände tirolischer Meister, auf deren Arbeit wir einen näheren Blick werfen wollen.

Wenn auch Sesselschreiber zu den bis zum Tode des Kaisers hergestellten großen Grabbildern die Zeichnungen entworfen hatte, blieben immerhin die Modellirung und der Guss derselben übrig. Die mit der Modellirung der Erzbilder beschäftigten Bildschnitzer hielten sich an die uns noch erhaltenen Zeichnungen des Münchner Malers nicht genau, wie wir dies an mehreren Statuen, beispielsweise an jener des Herzogs Philipp von Burgund sehen, welche erst durch den Bildschnitzer, der die Figur in Wachs bossirte, Leben

und natürliche Bewegung erhalten hat. Die Bildschnitzer erscheinen aber, wie dies in früherer Zeit der Fall war, von Maler und Gießer völlig in den Hintergrund gestellt, und nur ganz zufällig werden zwei von diesen um das weltberühmte Grabmal so sehr verdienten Meistern genannt. Es sind Leonhard Magt und Veit Arnberger, von welchen jedoch nur ersterer schon in der Maximilian'schen Zeit thätig erscheint.

Von den Gießern kommt zuerst der schon unter Erzherzog Sigmund durch seine Gießkunst bekannte Peter Löffler in Innsbruck in Betracht Er goss die erste große Statue Theodeberts, welcher infolge ängstlicher Wiedergabe der starren Rüstung zwar der Charakter großer Schwerfälligkeit anhaftet, deren reiner Guss aber dem Meister Löffler volle Ehre macht. Die von ihm gegossenen, von einem Innsbrucker Goldschmid ciselirten Puttengruppen am Halsband Theodeberts gehören zu dem Schönsten, was in dieser Art je geleistet worden ist. Der Löwenantheil an dem Bildguss zum Grabe Maximilians muss aber Stephan Godl vindicirt werden. Vom Jahre 1508 an bis 1517, in welchem Jahre er auch den Guss der großen Erzbilder übernahm, arbeitete er in der kaiserlichen Gießstätte zu Mühlau unverdrossen in geräuschloser Bescheidenheit an den kleinen Erzbildern, welche in mancher Beziehung die großen Statuen an künstlerischem Wert übertreffen. Die Schwerfälligkeit, durch welche manche der großen Erzbilder auffallen, ist hier nirgends zu bemerken, alle zeigen ein mit lebendiger Darstellung gepaartes Ebenmaß Voll Leben und Kraft ist beispielsweise das Bildnis Reinberts[1]), welcher unbedeckten Hauptes in langem Leibrock dargestellt ist und den Kopf mit frei aufwärts gerichtetem Blick erhebt. Mit Virtuosität ist an dieser Figur auch das Stoffliche behandelt. Alle diese Statuetten machen den Eindruck des fleißigsten Naturstudiums und der sorgfältigsten Naturbeobachtung. Mit den großen Erzbildern theilen sie den Reichthum geschmackvoller Ornamentik, die in bewundernswerter Abwechslung an denselben zu bemerken ist. Der Zeichner der kleinen Statuetten, sowie der eigentliche Schöpfer derselben ist Jörg Kölderer, ein seit 1497 als Maler, Architekt und Kartograph für Kaiser Maximilian arbeitender, vielseitig gebildeter und vielseitig sich bethätigender Tiroler Meister. Mit dem Umbau, noch mehr mit dem Zerfall der landesfürstlichen Burgen, deren kunstvolle Ausschmückung ihm der Kaiser übertragen hatte, sind leider auch seine Malereien zu Grunde gegangen.

[1]) Vgl. die Abbildung in der Abhandlung X.*

Es würde zu weit gehen, wollten wir das ganze durch Kaiser Maximilian geschaffene oder geförderte Kunstleben weiter verfolgen, doch seien hier noch jene Meister mit Namen erwähnt, die er in Tirol beschäftigte. Es sind die Hofmaler Ludwig Conreuter, Martin Enzelsberger und Hans Knoderer; die Maler Meister Wolfgang in Kiens, Maler Hans in Schwaz, Hans Grasser, Friedrich Lebenpacher in Bruneck, Marx Tanauer von Innsbruck, Meister Simon von Taisten, Andrä Steger, Meister Michael in Lienz, Peter Rieder in Innsbruck und Wolfgang Reisacher. Von Bildhauern wurden vom Kaiser außer den schon genannten beschäftigt Hans Kels und Ulrich Vaist.

Von den genannten Malern verdient nähere Erwähnung Meister Simon von Taisten. Da er von Kaiser Maximilian, dem Erben des Schlosses Bruck bei Lienz, nachträgliche Bezahlung für die in diesem Schlosse unter dem 1500 verstorbenen letzten Grafen von Görz ausgeführte Malerei erhalten hat, ist er offenbar der Meister, welchem der reiche Cyklus von Bildern in der Schlosskapelle zugeschrieben werden muss, die allerdings Unkenntnis anatomischer Verhältnisse und Unbeholfenheit in der Form, aber bei derber realistischer Auffassung auch eine ebenso innige als naive Anschauung und Streben nach Naturwahrheit offenbaren. Die Polychromie der Kapelle aber zeugt von virtuoser Technik, Gewandtheit und künstlerischer Begabung. Die mit der Jahreszahl 1490 bezeichneten Fresken im Beinhause zu Taisten, der Heimat Meister Simons, dürften wol von derselben Hand stammen.

Zu unseren bedeutenden Bildhauern der Maximilian'schen Zeit ist namentlich auch Sebald Buckstorfer von Innsbruck zu zählen, von dem das Kloster Neustift ein in Marmor ausgeführtes Grabmal von 1511 besitzt, welches durch figuralen und ornamentalen Reichthum, feine Modellirung und edlen Ausdruck der dargestellten Persönlichkeiten sich auszeichnet und den Künstler bereits mit der Renaissance bekannt erscheinen lässt.

In vollem Gegensatz zu solchen Werken steht die Ölberggruppe in Mils. Die in Holz ausgeführten lebensgroßen Figuren sind von ausgeprägtestem Realismus ohne jeden durch die Kunst veredelten Zug, wogegen das leibliche Leben mit größtem Verständnis und voller Kraft zum Ausdruck gebracht erscheint. Der Realismus, mit welchem der knieende, mit der Todesangst ringende Christus, die vom Schlaf übermannten Apostel dargestellt sind, macht eine fast erschreckende Wirkung. Die hierlands in keiner Zeit so ausschließlich zur Geltung gebrachte realistische Darstellungsweise gibt keinen sicheren Anhaltspunkt für die Bestimmung der Entstehungszeit dieses bedeutsamen

Sebastian Scheel: Altar aus Schloß Annaberg

Werkes; so viel aber dürfte feststehen, dass nur ein Bildschnitzer der spätgothischen Zeit der Meister derselben sein kann.

Die Namen der im Lande zerstreuten Künstler lassen auf den Einfluss schließen, den Maximilian auf das Kunstleben in Tirol genommen hat. Das Beispiel des Hofes wirkte aber auch nachhaltig auf die kleinen Burgherren und Genossenschaften des Landes. Die reichen Gewerken und Kaufherren von Schwaz ließen den insbesondere durch Unterstützung des Kaisers hergestellten Kreuzgang des dortigen Franciscanerklosters mit Malereien zieren, die heute das vielfachste Interesse in Anspruch nehmen, und verschiedene Burgherren schmückten dem Beispiel Maximilians folgend ihre Burgen und Kapellen mit Bildwerken aller Art. Diesem regen Eifer verdanken wir namentlich den prächtigen Altar der Schlosskapelle von Annaberg vom Jahre 1517. In diesem vorzüglich erhaltenen Werke lernen wir unstreitig einen Repräsentanten der besten tirolischen Maler aus der Maximilian'schen Zeit kennen. Es ist Sebastian Scheel von Innsbruck. Bei der Ausführung des ihm aufgetragenen Werkes verzichtete der Meister auf die bisher übliche Anwendung des Altarschreins und umrahmte sein Bildwerk mit der fröhlichen Architektur italienischer Renaissance, dagegen tragen seine daran angebrachten Gemälde den Stempel deutscher Malweise an sich. Vom kräftig gebildeten Sockel des reich vergoldeten und geschmackvoll ornamentirten Altars erheben sich römische Pilaster mit eigenartigen Capitälen; auf dem Kranzgesims ruht ein flacher nach römischer Art cassetirter Rundbogen, in dessen Lunette Gott Vater abgebildet erscheint, und welcher oben mit einem Ornament von aneinandergereihten Delphinen abschließt. Das Mittelfeld des Sockels füllte der Künstler mit der liegenden Figur des Jesse, aus dessen Brust der Stammbaum Christi in zwei rechts und links neben den Pilastern emporsteigenden Zweigen mit den Brustbildnissen der heiligen Ahnen wächst und durch den Fries hinüberlaufend mit David und Salomon abschließt. Das von den Pilastern flankirte Mittelfeld des Altars, welches ein überhöhtes Rechteck bildet, enthält das Hauptgemälde, darstellend die heilige Sippe, deren zahlreiche Figuren meisterhaft gruppirt den Vordergrund einer perspectivisch gut gehaltenen Landschaft einnehmen. Das Gesammtbild behält trotz der so zahlreichen Figuren und ungeachtet der Pracht der Gewänder der Mittelgruppe und der warmen Farben der übrigen Gewandfiguren die nothwendige Ruhe. Die Figuren selbst, namentlich die Männer zeigen individualisirten Gesichtsausdruck, den der Künstler dem damals blühenden Geschlechte der Herren von Annaberg entlehnt und in Bezug

auf deren Kleidung er auch in der Costümirung vielfach sich gehalten haben dürfte. Zum Reichthum der figuralen Darstellung stimmt die kräftig gehaltene Landschaft, in welcher wir rechts die Vaterstadt des Meisters in ihrer damaligen Gestalt mit den südseitig liegenden Bergen, links ein felsiges, dem malerischen Zweck entsprechendes Gebirge erblicken. Scheel, der wie alle bisherigen Meister seine Lehr- und Wanderjahre im deutschen Reiche verbrachte, kannte auch alle guten deutschen Meister seiner Zeit. Er starb 1554.

Ein gleichzeitiger, aber in weicheren Formen sich bewegender und sorgfältige Naturstudien verrathender Meister ist der dem Namen nach noch unbekannte Maler, von welchem das einst zu einer Altartafel gehörige Bild des heiligen Sebastian im Meraner Fürstenhause[1]) stammt. Von besonderem Interesse ist an demselben die Darstellung dieses in früherer und späterer Zeit stets mit nacktem, von Pfeilen blutig durchschossenem Körper dargestellten Heiligen, welcher hier in vornehmer Kleidung dargestellt ist und dessen Lebensende einfach durch zwei Pfeile angedeutet wird, die der Heilige bedeutsam in seinen Händen hält, während der schmerzliche Gesichtsausdruck desselben hinreichend belehrt, welchem Zweck die tödtlichen Pfeile dienen sollten. Ein ebenfalls der Maximilian'schen Zeit angehöriger Meister ist Andrä Haller von Brixen, von welchem das Innsbrucker Museum zwei durch kräftiges Colorit sich auszeichnende Altarflügel vom Jahre 1522 besitzt.

Die in Deutschtirol zur Zeit Maximilians I. allenthalben blühende Kunst deutscher Maler faßte auch in italienischem Boden Wurzel. Der dieser Epoche angehörige, unter dem Namen Hieronymus da Trento nicht richtig bezeichnete Meister war, wie der ganze Charakter seiner Malerei zeigt, ein Deutscher und wie die Inschrift an dem Bilde selbst „Hieronymus pictor in Trient" andeutet, in Trient seßhaft. Das 1502 gemalte, figurenreiche Bild (im Museum zu Trient) stellt Christus von Pilatus ausgeliefert vor und verräth schon durch die mageren Formen und in der steifen Behandlung der Gewänder den deutschen Meister

Einen noch der Maximilian'schen Zeit entstammenden Meister, aber von größerer Bedeutung hat Vorarlberg zu verzeichnen. Es ist Wolfgang Hueber, Maler von Feldkirch, nachweisbar thätig 1503 bis 1549. Die von ihm gemalte, mit W H 1521 bezeichnete Darstellung der „Kreuzabnahme" in der Pfarrkirche zu Feldkirch verräth einen Meister von tiefer Empfindung und großem künstlerischen

[1]) Vgl. die Abbildung in der Abhandlung XXVI.*

Geschick in der Composition und Malweise. Die stimmungsvolle Landschaft im Hintergrund macht dem Meister nicht weniger Ehre. Außer verschiedenen Holzschnitten sind von diesem, an Dürer erinnernden Künstler auch zahlreiche Zeichnungen, besonders Landschaften erhalten, von letzteren namentlich im Nationalmuseum in Budapest. Dem Meister Wolfgang Hueber war seine Heimat schon frühzeitig zu enge geworden. Im Jahre 1515, in welchem die St. Anna-Bruderschaft in Feldkirch ihm mittelst eines schriftlichen Vertrags die Verfertigung des Altares mit dem erwähnten Bilde übertrug, befand er sich bereits in Passau, wo er seine künstlerische Productivität am längsten entfaltet und von wo aus er durch seine gesuchten Werke auch seinen Einfluss in weiteren Kreisen zur Geltung gebracht hat.

Standen unsere Künstler deutscher Nationalität bisher fast ausschließlich auf dem Boden deutschen Kunstlebens, so wurden sie in der Ferdinandeischen Zeit (1523 bis 1562) immer mehr und mehr aus Italien beeinflusst, bis sie endlich selbst in ihrer Existenz von den Italienern bedroht wurden.

Kaiser Ferdinand, ein warmer Freund der Kunst und alle ihre Zweige kenntnisreich überblickend, fand infolge des so viele Kunstwerke zerstörenden Bauernkrieges, der späteren Türkenkriege und anderer kriegerischer Unternehmungen leider nur beschränkte finanzielle Mittel und Zeit, seinen Kunstsinn in ausgedehnterer Weise zu bethätigen. Er gehörte nach seiner Anschauung in Sachen der Kunst bereits ganz der neuen Zeit an. Wenn er auch anfangs die von Kaiser Maximilian überkommenen zahlreichen Meister, darunter mehrere Maler und die Gießer Gregor Löffler und Stephan Godl, neuerlich und unbedingt in seine Dienste nahm, verlangte er doch bereits 1523 von dem Bildhauer des letzteren das eingehendste Studium der Natur und später von dem Bildhauer Abel das Studium der Antike an Ort und Stelle. Die Bildhauer, bisher gewohnt, das von den Malern Gegebene in die Plastik zu übertragen, fanden sich leicht in der neuen Stilweise zurecht. Als nach dem Tode Stephan Godls Kaiser Ferdinand 1548 den ganz im Geiste der Neuzeit arbeitenden Maler Christoph Amberger von Augsburg mit den Entwürfen zu den noch fehlenden großen Erzbildern zum Grabmal Maximilians betraut hatte, fiel es dem Innsbrucker Bildschnitzer und Modelleur Veit Arnberger offenbar nicht schwer, nach der im kleinen Maßstabe und skizzenhaft gegebenen Zeichnung Ambergers die durch lebendige Auffassung der dargestellten Persönlichkeit sich auszeichnende Statue (König Chlodwig) zu gelungener plastischer Darstellung zu bringen, daher ihm auch nebst dem Gießer

Gregor Löffler ein Hauptverdienst an dieser Arbeit zuerkannt werden muss. Gregor Löffler war übrigens nicht blos ein kunstgewandter Gießer, sondern auch ein im Kunstfach vielseitig gebildeter und erfahrener Mann und übte als künstlerischer Beirat des Hofes großen Einfluss.

Ungleich schwerer als die Bildschnitzer trennten sich die Maler vom alten Geiste, wie von der alten Technik ihrer Malerei. Sie kannten die Renaissance, aber diese kam bei ihnen doch hauptsächlich nur decorativ zur Geltung, im Figuralen blieben sie der älteren deutschen Schule möglichst treu. Wir sehen dies namentlich bei dem Hofmaler Ulrich Tiefenbrunn, welchen Kaiser Ferdinand hochschätzte und daher auch in seine Dienste nahm. Von diesem Meister besitzt das Schloss Ambras einen im Auftrag Ferdinands 1523 hergestellten kleinen, leider nicht gut erhaltenen Altar, dessen Figuren noch völlig in deutschem Geiste und deutscher Weise gemalt sind. Für den trefflichen Meister sind namentlich die mit sparsamen Schatten fein modellirten Köpfe seiner Heiligenbilder charakteristisch. Tiefenbrunn malte noch in Tempera und wollte sich selbst noch 1548 dem Wunsche Kaiser Ferdinands nicht fügen, welcher die Malereien in seinem neu hergestellten Saalbau in der Innsbrucker Hofburg in Öl ausgeführt wissen wollte.

Die künstlerische Ausschmückung dieses Saalbaues bildet überhaupt einen Wendepunkt in der Entwicklung unserer künstlerischen Kräfte. Außer den von den Innsbrucker Malern Sebastian Scheel, Paul Dax und Degen Pirger gelieferten Entwürfen ließ Kaiser Ferdinand, welcher sowol für den größeren als kleineren Saal seiner Residenz den ganzen Aufwand künstlerischen Könnens darangesetzt sehen wollte, auch von Christoph Amberger in Augsburg eine Zeichnung anfertigen, obwol jene des Innsbrucker Meisters Degen Pirger, namentlich dessen Zeichnung Jupiters seinen Beifall fand. Unentschieden, welchem der nun vorliegenden Pläne er den Vorzug geben sollte, überließ er die Entscheidung dem zur Zeit in Innsbruck weilenden Kaiser Karl V., welcher die Zeichnungen des Innsbrucker Malers Degen Pirger für die besten erklärte. Nach diesen Zeichnungen geschah nun zwar die Ausschmückung des Saalbaues, zur Ausführung der Malereien aber wurde bereits ein Italiener, Domenico de Pozzo, aus Mailand berufen. Damit fassten italienische Kunst und italienische Meister selbst festen Fuß in Innsbruck. Unsere guten deutschen Meister, die weniger auf Effect und blendende Farben als auf inneren Gehalt bei schlichter Darstellung Wert legten, wurden gegenüber den weit besser bezahlten Italienern,

denen formelle Bildung und Gewandtheit zur Seite stand, mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt.

Im Porträtfach that sich besonders Hans Polhammer senior hervor. War auch die Ehre, den Kaiser selbst zu malen, Tizian vorbehalten, so ließen doch alle übrigen Mitglieder der Familie Ferdinands I. von dem Innsbrucker „Conterfeter" ihre Bildnisse anfertigen. Lebendige Phantasie und guten Geschmack verrathen namentlich die von Innsbrucker Malern gelieferten Zeichnungen zur künstlerischen Ausschmückung der Prachtharnische, welche aus der von Jörg Seusenhofer geleiteten Hofplattnerei hervorgingen, wie die Harnische Ferdinands I., Franz' I. von Frankreich und verschiedene andere Rüstungen, die Prunkstücke der Sammlungen der Residenz bilden. Aber nicht blos die Zeichnungen, auch das Ätzen und Vergolden selbst wurde von der geübten Hand dieser Künstler besorgt, von welchen einer, Paul Trabel, auch die Zeichnung zum Prachtgitter des Maximilian'schen Grabmals verfertigt hat.

Was unsere Maler dieser Zeit besonders auszeichnet, ist die Vielseitigkeit ihrer Bildung. Zugleich als Architekten, Ingenieure und Kartographen thätig, lieferten sie Zeichnungen zu Kirchen- und Profanbauten, zu Befestigungen von Ortschaften und Schlössern und machten geographische Aufnahmen einzelner Örtlichkeiten wie größerer Landestheile. Es sind dies namentlich Sebastian Scheel, Ulrich Tiefenbrunn, Degen Pirger und Paul Dax. Letzterer, dem wir die älteste, überhaupt bekannte Specialkarte[1]) (Achenthal und Umgebung, jetzt im Statth.-Archiv) verdanken, betrieb nach seiner Rückkehr aus Italien, wohin er 1526 mit den Landsknechten Georgs von Frundsberg gezogen war, auch die Glasmalerei. Sein um 1530 angefertigtes, in Öl kräftig gemaltes Selbstporträt im Museum zu Innsbruck, welches ihn in energischer Haltung mit flott über die eine Achsel geworfenem Mantel darstellt, beweist durch seine ganze Auffassung, dass Paul Dax außer dem Lorbeer, den er 1527 als Kriegsmann vor Neapel gepflückt, auch Erfolge auf dem friedlichen Boden der Kunst sich errungen hat.

Der kirchliche Bedarf an Glasgemälden und die Gewohnheit der Schloss- und Hausbesitzer, in ihren Saal- und Stubenfenstern ihre in Glas gemalten Wappen leuchten zu lassen, hatten den Erbauer der Glashütte in Hall, welcher das bisher aus Venedig bezogene Glas möglichst zu ersetzen sich bemühte, bewogen, mit seiner Anstalt auch die Glasmalerei zu verbinden. Nach den wenigen noch

[1]) Dieser Satz ist wol auf Tirol und Vorarlberg einzuschränken.*

erhaltenen Glasmalereien der Haller Glashütte zu schließen, zeichneten sich ihre Arbeiten besonders durch Frische ihrer Farben aus. Die Anstalt kam 1534 insbesondere durch die ihr zutheil gewordene Unterstützung der Regierung Kaiser Ferdinands zustande und betrieb die Glasmalerei bis zum Tode dieses kunstfördernden Landesherrn.

In unserem italienischen Landestheil lagen in der Ferdinandeischen Zeit die künstlerischen Verhältnisse ganz anders als in Deutschtirol, — dort gab es keine Wandlung in der Kunstrichtung. Der Kunst musste überhaupt erst eine Gasse geöffnet werden. Dies Verdienst gebührt aber dem von 1514 bis 1539 regierenden Cardinalbischof Bernhard von Cles. Von welch opferfähigem Kunstsinn dieser Kirchenfürst war, beweisen schon die von ihm 1531 von Joris (Georg?) von Lickau in Antwerpen für tausend Ducaten erkauften kostbaren niederländischen Teppiche, welche noch heute den weitaus wertvollsten Kunstschatz Trients bilden. Da es im Tridentinischen an einheimischen Künstlern mangelte, berief der Cardinal solche aus Italien, und zwar neben einigen weniger bedeutenden Malern den tüchtigen Meister Marcello Venusti von Mantua. Der kunstsinnige Bischof sorgte aber auch für die Heranbildung einheimischer Künstler, deren Leistungen freilich erst in die Regierungszeit seines Nachfolgers, des Cardinals Christoph Madrutz fallen, welcher in die Fußstapfen seiner beiden Vorgänger tretend den Bau und die künstlerische Ausschmückung des unvergleichlichen alten Residenzschlosses fortsetzte. In diese Zeit fällt nun der berühmte Bildhauer Alessandro Vittoria von Trient, geboren 1525, welcher aus der Schule des Jakob Tatti von Sansovino in Venedig hervorging. Von ihm besitzt das Trientner Museum ein Werk, die Porträtbüste des Senators Lorenzo Capello.

Neben diesem hervorragenden Meister machten sich die beiden gleichzeitigen Bildhauer Vincenzo Vicentini und Giovanni Linzo einen über die Landesgrenze hinausgehenden Namen. Von Ersterem besitzt Trient eine bedeutende Arbeit der Frührenaissance, die in Marmor meisterhaft ausgeführten Reliefs an dem prachtvollen Balcon der Orgel in Santa Maria Maggiore vom Jahre 1534. Vom Letzteren ist die der gleichen Kunstrichtung angehörige, gleichzeitig ausgeführte Figur am Brunnen in Zürich: Herkules als Löwenbändiger.

Erzherzog Ferdinand, welcher seinem Vater in der Regierung des Landes Tirol folgte, war nicht blos der größte und glücklichste Sammler von Kunstwerken, die heute noch Perlen der Wiener Sammlungen bilden, er bethätigte vielmehr seinen Kunstsinn nach allen Richtungen, und zwar bis zur vollständigsten Erschöpfung und

Überbürdung seines eigenen und des Landes Kammerwesen. Die in den weitesten Kreisen maßgebende Kunstrichtung Ferdinands war ausschließlich die Renaissance, welcher auch unsere einheimischen Künstler schon angehörten oder sich anzuschließen gezwungen waren. In Innsbruck selbst fand der Erzherzog bereits eine verhältnismäßig große Anzahl von Künstlern, namentlich von Malern. Es waren dies Hans und Christoph Perkhammer, Paul Trabel, Wolfgang und Hans Polhammer, Hans Gründl, Alexander Meurl, Konrad Leitgeb, Georg Fellengibl und Kaspar Rorer. Diese, sowie die Maler von Hall, Melchior, Ulrich und Ludwig Ritterle und Hans Maisfelder, nebst den Trientner Malern Paul Nauritius [1]) und Daniel Sandelli, insbesondere aber Johann Baptist Fontana von Ala erhielten bald alle Aufträge und Beschäftigung. Erzherzog Ferdinand, welcher in Prag durch den Bau des Sternschlosses, zu dem er den Plan entwarf, als Architekt sich versuchte, befriedigte hier seine Bauluſt durch den Neubau von fünf Lustschlössern und verschiedenen Kirchen und Kapellen, zu deren Ausschmückung er die erwähnten Tiroler Maler, von welchen Fontana aus Ala als der bedeutendste erscheint, beschäftigte.

Johann Baptist Fontana, dessen Bruder als Ingenieur in Diensten Ferdinands stand, hatte seine künstlerische Ausbildung in Italien erhalten. Er malte unter anderem den Plafond der silbernen Kapelle und die Medaillons im Fürstenchor der Hofkirche, die Altäre für Ambras, Seefeld und Günzburg und außerdem eine größere Anzahl von Porträts für die Porträtsammlung des Erzherzogs. Wie Colin in der Plastik, Lucheſe in der Architektur, so war Fontana in der Malerei eine Vertrauensperson des kunstsinnigen Erzherzogs, der ihm auch Einkäufe von Kunstsachen in Italien übertrug. Er sollte Ferdinand den zur Zeit hochberühmten Johann Baptist Cavagna in Rom ersetzen, welcher seine Berufung nach Innsbruck zwar angenommen hatte, aber ihr aus unbekannten Gründen nicht gefolgt war.

Die erzherzoglichen Bauten, zu deren Ausschmückung unsere localen Künstler hauptsächlich verwendet wurden, sind leider fast alle durch die Zeit zerstört worden oder haben durch den Ungeschmack der Zeit ihren alten Charakter völlig verloren. Was jedoch von jenen Künstlern sonst bisher bekannt ist, stellt sie weit über bloße Decorationsmaler hinaus. So ist z. B. Paul Trabel der Zeichner des prachtvollen Grabgitters Kaiser Maximilians, Maisfelder und

[1]) Nauritius stammt wahrscheinlich aus Borgo.*

Gartner illustrirten die zwei Bücher „Österreichisches Ehrenwerk“ und das Buch „Österreichisches Herkommen“, erhielten also ähnliche Aufträge wie der berühmte Georg Hufnagel, welcher für den Erzherzog in achtjähriger Arbeit ein Missale mit wertvollen Miniaturen schmückte.

Während Erzherzog Ferdinand im ersten Decennium seiner Regierung allein an fünfzig urkundlich bekannte Maler, Deutsche, Italiener, Niederländer, Spanier und Schweizer beschäftigte, finden wir unter ihm die Plastik fast nur durch Alexander Colin und seine niederländischen Gesellen vertreten. Die von Ferdinand zur Vollendung des Grabmals Kaiser Maximilians wieder in Thätigkeit gesetzte Erzgießerei in Mühlau versprach durch Hans Lendenstreich, der von Innsbruck oder Schwaz nach München gekommen war und sich dort etablirt hatte, zu neuer Blüte zu gelangen. Der tüchtige Meister, welcher die von Colin modellirten vier Virtutes am genannten Grabmale meisterhaft gegossen hatte, musste jedoch wie der Trientner Erzgießer Anton Catani dem Italiener de Duca weichen, welcher aber nach dem Gusse des Bildnisses Kaiser Maximilians wieder nach Rom zurückkehrte und den Kunstjünger, den ihm der Erzherzog zur Ausbildung in der Kunsterzgießerei mitgegeben hatte, wie es scheint, für seine eigene Werkstätte zurückbehielt. Hans Christoph Löffler aber, welcher namentlich durch den Guss der Bronzeornamente zum Grabmal Kaiser Maximilians seine Meisterschaft als Gießer bekundete, widmete sich in der Folge ausschließlich der einträglicheren Arbeit des Geschützgießens.

Der Tod des Erzherzogs Ferdinand beeinträchtigte für längere Zeit das Kunstleben in Innsbruck und den fruchtbaren Einfluss auf die übrigen Landestheile. Nicht blos die fremden Maler, auch einheimische verließen das Land, darunter auch der Maler Sigmund Walhueter, dem Hans Burgmair seinen Sohn zur Ausbildung überlassen hatte, die Kunsterzgießerei in Mühlau ging nahezu ein und die durch Seusenhofer zu so hoher Blüte gebrachte Hofplattnerei hatte in dem für Erzherzog Maximilian durch den Hofplattner Jakob Topf von Innsbruck geschlagenen Harnisch das letzte Kunststück abgeliefert. Die Glashütte in Hall konnte ohne Unterstützung des Hofes nur durch Erzeugung kunstloser Glaswaaren ihr Dasein fristen. Auch der Vorarlberger Glasmaler Thomas Neidhart in Feldkirch, welcher die von den Zeitgenossen gerühmten Votivbilder für die Chorfenster der Hofkirche in Innsbruck, die wie das Grabmal Maximilians selbst erst durch Erzherzog Ferdinand ihre Vollendung fand, verfertigt hatte, verschwindet von da an

gänzlich. Nur Alexander Colin, dem das Land so viele Kunstwerke verdankt, blieb seiner neuen Heimat treu.

In Tirol hat sich eine ansehnliche Zahl seiner Werke erhalten. In der Hofkirche zu Innsbruck finden wir von ihm außer den berühmten Reliefs am Grabmale Maximilians die Grabmäler Erzherzog Ferdinands und seiner Gemalin Philippine Welser, der Frau von Loxan und des Bischofs Nas, im Museum daselbst die Grabmäler der Familien Hohenhauser und Löffler, eine Gedenktafel und zwei kleine in Holz geschnittene Schlachtenbilder, im Friedhof sein eigenes Grabmal, in Meran das Grabmal der Freifrau Benigna von Wolkenstein, endlich in Schwaz jenes der Familie Dreyling. Da Colin ausschließlich mit niederländischen Gesellen arbeitete, fanden einheimische Kräfte keine Gelegenheit, in seiner Werkstätte selbst mit seiner Kunst und seiner staunenswerten Technik in der Behandlung des Marmors sich näher vertraut zu machen.

In der folgenden Zeit stand noch Schlimmeres zu befürchten, da durch die traurigen Zeitverhältnisse das Kunstleben in den deutschen Landen nahezu vernichtet wurde und von dieser nächsten Seite für unsere Künstler weder Anregung noch Belehrung zu erhalten war. Wenn auch der dreißigjährige Krieg Tirol nicht unmittelbar berührte, so fiel doch sein verderblicher Schatten auch auf unsere friedlichen Berge. Aber trotz aller Ungunst politischer Verhältnisse und geistiger Beengung hat hierlands weder künstlerisches Bedürfnis noch künstlerisches Streben je ganz aufgehört, in den Kirchen und am landesfürstlichen Hofe fand die Kunst auch in ihrer sonstigen Verlassenheit ein Asyl.

Von Malern des XVII. Jahrhunderts, welche über die Mittelmäßigkeit hinausragen, verzeichnen wir den Schüler Palma's, Horatius Giovanelli aus Fleims, der jedoch nur im Colorit die Meisterschaft seines Lehrers erreichte, ferner die deutschen Maler Stefan Keßler in Brixen, Melchior Stölzl, Michael und Kaspar Waldmann von Innsbruck und Ulrich Glandschnigg. Stölzls und Keßlers Werke zeigen noch Reminiscenzen der älteren deutschen Meister, dagegen gehören die übrigen ganz der neueren Kunstrichtung an. Michael Waldmann, Hofmaler Erzherzog Leopolds zu Innsbruck, that sich im Porträtfache hervor, während sein Sohn Kaspar in Kirchen und Profanbauten eine Reihe von Deckengemälden ausführte, deren Zeichnung eine sichere Hand verräth und die durch ihr lebhaftes Colorit wirken. Ulrich Glandschnigg von Hall, welcher bei Loth in Venedig sich bildete, ist der erste Tiroler Maler, welcher das ihm besonders zusagende Gebiet der Genremalerei betreten, aber

auch bereits mit Geschick und Talent gepflegt hat. Seine Vorliebe für genrehafte Darstellung macht sich selbst in seinen Historienbildern bemerkbar.

Unter Erzherzog Maximilian, wie unter Erzherzog Leopold blühte in Innsbruck noch einmal die Erzgießerei. Das Grabmal Erzherzog Maximilians des Deutschmeisters (gestorben 1618)

Grabmal Erzherzog Maximilians des Deutschmeisters.

steht als Gusswerk geradezu einzig da. Seine in Erz gegossenen gewundenen vier Säulen, umrankt von Weinlaubzweigen, welche freistehende Vögel, Schmetterlinge und Raupen beleben, würden heute die Kunstfertigkeit des besten Gießers in Verlegenheit bringen. Leider ist dieses in der Pfarrkirche zu Innsbruck errichtete Grabmal im vorigen Jahrhundert sinnlos zertheilt und zur Verzierung zweier

Thüren verwendet worden. Urſprünglich trugen die vier um das erzherzogliche Grab geſtellten Bronzeſäulen ein Gebälk und dieſes eine in Erz tadellos gegoſſene Gruppe, darſtellend den vor einem Marienbilde im Gebet knieenden Erzherzog, über welchen der heilige Georg ſeine ſchützende Hand legt, während der verderbendrohende Drache machtlos zu ſeinen Füßen ſich krümmt. In dem in Wiener-Neuſtadt uns erhaltenen Basrelief, dem erſten Entwurf zum Grabmal, kniet der Erzherzog vor einem Marienbilde, welches jedoch bei der Ausführung wegblieb, da das Grabmal vor einem bereits mit einem ſolchen Bilde verſehenen Altar zu ſtehen kam. Das Grabmal, welches das Streben nach einer neuen Form zeigt, iſt das Werk des Kaſpar Gras, erzherzoglichen Hofboſſirers, und des Gießers Heinrich Reinhart. Die Wiege des Kaſpar Gras ſtand zwar nicht in Tirol, jedoch die ganze künſtleriſche Entwicklung und Exiſtenz verdankt er dieſem Lande und deſſen Fürſten. Gras und Reinhart ſind auch die Meiſter eines nicht mehr zur Aufſtellung gekommenen Monumentalbrunnens mit verſchiedenen mythologiſchen Figuren und des jetzt auf dem Burgplatz zu Innsbruck ſtehenden Reiterbildes Erzherzog Leopolds, welches auf die Brunnenſäule geſtellt zu werden beſtimmt war [1]), eine Idee, die ſo recht das zeitübliche Streben nach Effect bekundet.

Unſer bedeutendſter Meiſter in der Zeit der Barocke iſt unſtreitig Peter Strudel von Cles, geboren 1660. In Venedig unter Karl Loth gebildet, kam Strudel nach Wien, wo er als Kammermaler und Präfect der Akademie, an deren Gründung er einen hervorragenden Antheil genommen hat, eine ausgebreitete Thätigkeit entfaltete und auf die Entwicklung der Kunſt in der Reichshauptſtadt überhaupt bedeutenden Einfluſs übte. Außer einer großen Menge von Decorationsmalereien hinterließ Strudel eine Reihe von Bildern, welche der eigentlichen Kunſt angehören. Lebendig bewegte Compoſition, ausdrucksvolle Köpfe, warmes Colorit ſind allen Schöpfungen des ſelbſtändigen, vielſeitig gebildeten Künſtlers eigen. Neben dem Maler Strudel that ſich deſſen Bruder Paul als Bildhauer hervor, von welchem der Entwurf und die Ausführung des erſten großen öffentlichen Denkmals in Wien, der Grabenſäule, herrührt.

Die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts beginnende Blütezeit tiroliſcher Maler ward von dem wiſſenſchaftlich und künſtleriſch reich begabten Joſef von Alberti zu Cavaleſe eingeleitet. In Venedig

[1]) Der Brunnen iſt ſeither auf dem Burgplatze aufgeſtellt worden. Vgl. darüber: K. Fiſchnaler, Beiträge zur Geſchichte des Leopoldsbrunnen (Innsbruck 1894).

und Rom gebildet, gründete dieser vortreffliche Mann, in seine Heimat zurückgekehrt, eine Schule für Maler, in welcher mehrere unserer besten Meister den Grund zu ihrer höheren Ausbildung legten, zu der sie Alberti an die Quelle, aus der er selbst geschöpft hatte, schickte. Zu seinen Schülern zählen Johann G. Grasmayr, Michael Angelo Unterberger, Franz Unterberger und Paul Troger. Der Schüler des letzteren war Martin Knoller, aus dessen Atelier wieder ein hervorragender Meister, Josef Schöpf, hervorging. Alberti erscheint somit als Stammvater einer Reihe berühmter Künstler.

J. G. Grasmayr von Brixen, welcher bei Loth in Venedig und bei Trevisani in Rom seine weitere Ausbildung genommen hatte, verleugnet seine Meister auch in seinen zahlreichen Gemälden nicht. Trevisani's anmutige Form im Auge behaltend, hielt er anderseits an der mehr düsteren Farbengebung Loths fest, welche besonders den Wert seiner Landschaften beeinträchtigt. Das große Ansehen dieses Meisters in damaliger Zeit beweist sein Grabmal, welches der Präsident der Wiener Akademie, durch Zauner in Marmor ausgeführt, setzen ließ.

Freier als Grasmayr entwickelten sich die beiden Schüler Alberti's, die Brüder Michael Angelo und Franz Unterberger von Cavalese. Der eine bei Piazetta, der andere bei Pittoni in Venedig weiter ausgebildet, verließen beide den Weg ihrer Schule und traten speciell in der Farbengebung als selbständige Meister auf. Die durch blühendes Colorit und das an Correggio erinnernde Helldunkel sich auszeichnende Malweise Michael Angelo's verschaffte demselben viele Bewunderer und schließlich die Berufung nach Wien und Ernennung zum Rector der Akademie. Sein größtes Werk ist das 1749 ausgeführte Hochaltarblatt, darstellend die sterbende Maria, im Dom zu Brixen, welcher auch eine Arbeit des Franz Unterberger, das kräftig gemalte Blatt des Rosenkranzaltars enthält. Die Perle des die Arbeiten der vorzüglichsten Tiroler Maler der Zeit umschließenden Doms bildet aber das Altarblatt, welches aus dem Atelier des Christof Unterberger, Neffen des vorgenannten, hervorgegangen ist.

Christof Unterberger (geboren 1732), zuerst in Wien, dann in Venedig und in der Schule Cignaroli's in Verona sich ausbildend, war mit den hier erworbenen Resultaten unzufrieden und ging 1758 nach Rom, um die Werke der Antike und der großen Italiener zu studiren. Domenicho und Peter von Cortona zogen ihn besonders an und ihre Malweise kannte er bald so genau, daſs seine Copien der Werke dieser Meister selbst von Kennern für Originale gehalten wurden. Seine eigenen Werke, durch welche er nicht blos

Christoph Unterberger: Die heilige Agnes.

als Historien- und Blumenmaler sich Berühmtheit verschaffte, zeichneten sich durch äußerst wirksame Vertheilung von Licht und Schatten wie durch geistreiche Komposition und edle Empfindung aus. Unterbergers europäischer Ruf ließ keinen Freund der Kunst von Rom scheiden, ohne dessen Atelier besucht zu haben. Seine mit 45.000 Gulden bezahlten Kopien der Rafael'schen Loggien kamen an den Hof von Petersburg. Von den wenigen nach Tirol gekommenen Werken Unterbergers ist das für den Dom in Brixen gemalte Altarblatt, die heilige Agnes, von welchem das Museum in Innsbruck die Originalskizze bewahrt, das bedeutendste. Die Klarheit der Komposition läßt ohne jeden Kommentar die dargestellte Heilige und

den vom Künstler ins Auge gefaßten Moment ihres Lebens erkennen. In reiches weißes Gewand gehüllt, erwartet knieend und den ausdrucksvollen Blick nach oben gewendet die heilige Agnes den Todesstreich. Umsonst bemüht sich ein heidnischer Priester, sie angesichts des Todes zu bewegen, ihrem Glauben zu entsagen und den Göttern zu opfern. Nur die rohe Gewalt, die gegenüber steht, scheint die zarte Heilige nach der Bewegung ihrer Hände zu empfinden, während ihre Seele im Glück des Märtyrers sich zum Himmel aufschwingt, aus dem ein Engel mit der Palme des Sieges ihr entgegenkommt.

Während Christoph Unterberger mehr im Ausland sich bethätigte, arbeitete sein Zeitgenosse Paul Troger von Welsberg ganz auf heimatlichem Boden. Nachdem er zuerst bei Alberti, dann in Venedig und Bologna seine künstlerische Ausbildung erhalten hatte, kam er nach Wien, wo er, 1754 zum Director der Akademie ernannt, bis zu seinem Tode (1777) gewirkt hat. Seine Hauptwerke sind Altarblätter, welche zahlreiche Kirchen zieren und großes Talent für Komposition verrathen, deren schwere Farbentöne aber die künstlerische Wirkung herabstimmen. Er malte auch in Fresko, so den Dom zu Brixen, und radierte sowol Historienbilder als Landschaften. Alle seine Arbeiten zeugen von eingehenden Studien und tieferem Ernst der Auffassung. Zu den großen Verdiensten dieses Mannes zählt seine aufopfernde Hingabe an seine Schüler, namentlich an Martin Knoller von Steinach (geboren 1728), den er als armen Knaben zeichnend auf dem Wege fand und in seine Schule und Obhut nahm. Bei der Ausmalung der Domkirche in Brixen stand Knoller seinem Meister schon thatkräftig zur Seite. Nach seinem wiederholten mehrjährigen Aufenthalt in Rom, wo Raphael Mengs sehr bedeutenden Einfluss auf ihn übte, wurde er als Professor an die Akademie in Mailand berufen, welche Stelle er bis zu seinem Tode bekleidete. Hatte er vor seinen italienischen Reisen, wie die von ihm ausgemalte Kirche in Anras zeigt, noch ganz in Troger'scher Manier gearbeitet, so beweisen seine späteren Werke, dass er in Rom die von Raphael Mengs mit so großem Erfolge angewendete Malweise angenommen hat, ohne jedoch bei seinem kräftigen Geiste in Mengs' Weichlichkeit zu verfallen. Ungemein zahlreiche Werke geben von der Fruchtbarkeit dieses bedeutenden Künstlers Zeugnis. Tirol allein besitzt von ihm 21 Altarblätter, drei kirchliche und zwei profane Deckengemälde, von welch letzteren jenes im Taxis'schen Postpalais zu Innsbruck, das Urtheil des Paris darstellend, die volle Meisterschaft des geistvollen Freskenmalers constatirt. In Baiern wurden von Knoller die Kirchen in Ettal und Neresheim

und der Bürgersaal in München mit Fresken geziert, Ettal und Benedictbeuern auch mit Altarblättern versehen. In der Kirche zu Ettal hatte vor Knoller der ebenfalls in Rom ausgebildete Johann Jakob Zeiler von Reutte, welcher wie sein Vetter Franz Anton eine erstaunliche Fruchtbarkeit in der Kirchenmalerei entwickelte, die große Kuppel ausgemalt, aber seine Arbeit steht weit hinter jener Knollers zurück. Die Meisterschaft Knollers zeigt sich vor Allem in seinen al fresco mit vollendeter Technik gemalten Bildern, deren geistreiche Komposition und kraftvolle Ausführung gleich bewundernswert sind. Von seinen in Öl gemalten Bildern ragen außer jenem, welches die Münchner Pinakothek bewahrt, auch die von ihm der Kirche seines Geburtsortes gewidmeten Altarbilder hervor, der heilige Erasmus, Enthauptung des heiligen Johannes und St. Sebastian, welches letztere in gleicher Ausführung auch Ettal besitzt.

Weniger glücklich als Knoller waren in ihrem künstlerischen Streben der mit ihm in der Schule Trogers gebildete Leutensdorfer von Reutte und Johann Holzer von Burgeis. Ersterer suchte sich bei Piazetta und Conca weiter auszubilden, aber sein Auge blieb der Pracht der Farbe völlig verschlossen, während seine Radierungen von seiner künstlerischen Begabung volles Zeugnis geben. Holzer, an Talent Knoller überragend, würde diesem vielleicht die Palme streitig gemacht haben, wenn ihn nicht der Tod so früh dahingerafft hätte. Flotte Komposition, sichere Zeichnung und angenehmes Kolorit zeigen alle seine, größtentheils in Baiern ausgeführten Gemälde. Gleich Knoller war auch Holzer am bedeutendsten in seinen al fresco gemalten Wand- und Deckengemälden, wie denn überhaupt das vorige Jahrhundert diese Malerei bevorzugte und daher auch so viele und treffliche Freskomaler aufzuweisen hat, zu welchen wir insbesondere auch Josef Schöpf von Telfs zählen müssen.

Josef Schöpf (geboren 1747), einer unserer bedeutendsten Maler, verdankt seine künstlerische Ausbildung vor allem seinem Lehrmeister Martin Knoller, dessen vorzügliche Technik in Fresko er sich aneignete. Ein längerer Aufenthalt in Rom (1776 bis 1784), wo er die von Raphael Mengs geleitete Akademie besuchte, gab ihm bereits Gelegenheit, seine Kunst zu verwerten. Die Fresken in der Sakristei der Kirche in Genzano, wie das für dieselbe Kirche gemalte Altarblatt, Christus am Kreuze, später für den Dom in Brixen wiederholt, sind seine italienischen Arbeiten. Zur Erholung von einer überstandenen Krankheit in sein Heimatland zurückgekehrt, entwickelte er hier eine geradezu staunenswerte künstlerische Thätigkeit. Das ganze Land schien, seit Knoller seine Meisterwerke schuf, von

einem Enthusiasmus für die Kunst ergriffen, namentlich waren es die Kirchen, welche den Kunstsinn der Bewohner manifestieren sollten. Als Knoller mit seinem riesigen Altarblatt Mariä Himmelfahrt nach Meran kam, zogen ihm Bürgermeister und Rath nebst allen kunstsinnigen Bewohnern der Stadt entgegen, um den Meister und sein Werk, zu dessen Umrahmung ein in großem Stil aus Marmor erbauter Altar bereit stand, zu ehren. Allerdings hatte die Begeisterung für die neu aufblühende Kunst auch die Missachtung alter Kunstwerke zur Folge. Mit großen Kosten wurden z. B. nebst den gothischen Altären auch die Glasmalereien aus der Pfarrkirche zu Meran, wie aus der Hofkirche zu Innsbruck weggeschafft, um in ersterer dem Bilde Knollers, in letzterer jenem des Paul Troger Platz zu machen.

Schöpf fand also ein überreiches Feld für seine Thätigkeit. Als der Künstler aus Rom zurückkehrte, wurde er mit Aufträgen förmlich überschüttet, und nur seine bewundernswerte Arbeitskraft ließ ihn so viele derselben zur Ausführung bringen. Zwölf Kirchen schmückte er mit seinen Fresken und malte ebensoviele Altarblätter. Außerdem besitzen wir von ihm eine große Anzahl von Staffeleibildern mit theils religiösen, theils profanen Darstellungen. Seine Wand- und Deckengemälde kennzeichnet die auf sorgfältige Vorstudien basierende edle Einfachheit in der Komposition und fröhliche, harmonische Färbung. Leider gieng gerade sein vorzüglichstes Deckengemälde, nämlich jenes der Pfarrkirche zu Bruneck, deren Ausschmückung er einem Rufe nach England vorzog, durch einen Brand zu Grunde. Eine sonst bei ihm öfters vermisste Kraft zeichnete diese mit feurigem Kolorit an die Decke der Kirche gemalte Himmelfahrt Mariä aus. Sein Nachlass, welcher eine Unmasse von Actzeichnungen, Skizzen und Entwürfen enthält, zeigt uns, mit welch eingehenden Vorstudien die Meister dieser Zeit an die Ausführung ihrer Werke gegangen sind.

Hatten Knoller und Schöpf nur in den seltensten Fällen zum Malen eines Porträts sich verstanden, so wandte sich ihr Zeitgenosse Giovanni Lampi (ursprünglich Lamp [1]) aus dem Nonsberge (geboren 1751) ganz diesem Fache zu, das ihm ebensoviel Ehre als Gewinn brachte, da darin kein anderer Meister den ersten Rang ihm streitig zu machen vermochte. Lampi's Porträte zeichnen sich durch große Naturwahrheit, glückliche Auffassung der Individualität und elegante Malweise aus. In Wien, wo er Kaiser Josef porträtierte, und in Petersburg, wo Kaiserin Katharina ihr Bildnis von

[1] Die Familie stammt wahrscheinlich aus Bruneck.*

ihm malen ließ, hatte er sich gleicher Berühmtheit zu erfreuen. An beiden Orten ebenso hoch geehrt als bezahlt, wurde der gefeierte Porträtmaler und Akademieprofessor überdies von Kaiser Franz in den Ritterstand erhoben und 1799 Ehrenbürger von Wien.

Während Lampi seine Kunst in die höchsten Wiener und Petersburger Kreise trug, malte die ebenfalls dem Porträtfach sich widmende Angelika Kaufmann (geboren 1741) die Königin und die königlichen Prinzen von England, den König von Dänemark und viele andere hohe Persönlichkeiten, welche wenigstens sich selbst durch die Kunst verewigt wissen wollten. Sie verstand es besonders, gewisse Feinheiten der Züge und des Ausdrucks herauszufinden und mit wirksamer Farbe wiederzugeben. Die strebsame Künstlerin hatte sich zwar höhere Ziele gestellt als den Realismus der Porträtmalerei, die ihr frühzeitige Existenzmittel und den Titel eines Professors der Malerakademie in London eintrug, allein auf dem Gebiete der Historienmalerei, deren Vorstudien der kunstbegabten Dame zu viele Schwierigkeiten bereiteten, fehlte ihr vielfach bei allem Geschick in der Komposition die Korrektheit der Zeichnung, und nur ihre anmuthigen Frauengestalten machen darin eine Ausnahme. Ihr Höchstes erreichte die von ihrer Zeit mit Bewunderung überschüttete Künstlerin in idealisierten Porträts, von welchen das in der Dresdener Gallerie befindliche Bild einer Vestalin, für welches sie ihre eigene Individualität verwertete, eine ihrer besten Arbeiten ist. Angelika Kaufmann erhielt ihre Ausbildung, wie alle unsere neueren Meister, in Italien. Ihre Heimat ist Schwarzenberg in Vorarlberg.

Neben der Historien- und Bildnismalerei vieler hervorragender Künstler war im vorigen Jahrhundert bereits die Landschaftsmalerei durch drei Meister vertreten, welche das sonst völlig verödete Gebiet dieses Kunstzweiges zu kultivieren sich bemühten. Des einen, Johann Georg Grasmayr, wurde bereits gedacht, die beiden anderen sind die von ihrer Zeit hochgehaltenen Brüder Anton und Josef Feistenberger von Kitzbichl. In den Gallerien von Dresden und Weimar und im Museum in Innsbruck finden sich Feistenberger'sche Landschaften, welche ein offenes Auge für die Großartigkeiten der Natur verrathen und mit künstlerischem Geschick komponiert sind, während sie andererseits noch ein vergebliches Streben zeigen, dem Licht und der Luft durch die Farbe beizukommen und beide Elemente harmonisch gestimmt über das landschaftliche Bild auszugießen.

Während Grasmayr und Feistenberger ihre Landschaften gemalt haben, verewigte der in Paris bei dem Kupferstecher Wille und in Rom gebildete Franz Edmund Weirotter von Innsbruck seine, beson-

ders in Italien gezeichneten Landschaften durch seine geätzten Kupferplatten. Weirotter war 1769 von Paris als Lehrer für Zeichnen und Radieren von Landschaften an die Akademie in Wien berufen worden, wo er eine erstaunliche Fruchtbarkeit entfaltete, derselben aber bereits nach fünf Jahren durch den Tod entzogen wurde. Seine geätzten Landschaften, in England, Holland und Deutschland so begierig gekauft, erschienen zu Paris in einem stattlichen Foliobande vereint. Sie bilden eine Fundgrube der reichsten landschaftlichen Motive. Schlichtheit der Auffassung und ein leichter geistreicher Vortrag wird den Werken dieses Meisters, der ganz durch sich selbst geworden, was er war, nachgerühmt.

Nicht geringeren Ruhm als Weirotter erwarb sich seinerzeit in der graphischen Kunst Johann Pichler von Bozen, welcher unter dem Kupferstecher Jakobe in Wien sich bildete und nach dessen Tode seine Lehrkanzel versah. Von Pichler besitzen wir nicht weniger als 64 geschabte Blätter, die vielfach zum Besten gehören, was zur Zeit in dieser Art geschaffen worden ist.

Den vielen vorzüglichen Tiroler Malern des vorigen Jahrhunderts, zu welchen noch der durch seine elegant gemalten Konversationsstücke auch im Ausland zu Ehren gekommene Joh. B. Platzer aus Vinstgau zu zählen wäre, reiht sich würdig eine Anzahl tüchtiger Bildhauer an. Auch von ihnen haben einzelne großen Einfluss auf die Kunstentwicklung der Reichshauptstadt genommen, so namentlich die Professoren der kaiserlichen Akademie Jakob Schletterer von Wenns und Balthasar Moll von Innsbruck. Schletterer war bei der Ausführung der figurenreichen Reliefs an den beiden Denksäulen vor der Karlskirche in Wien thätig, jener unvergleichlichen Arbeit, wie sie Winkelmann nennt; Balthasar Moll ist der Urheber des prächtigen Grabmals der Kaiserin Maria Theresia in der Gruft der Kapuziner und des plastischen Schmucks der sogenannten Triumphpforte in Innsbruck. Allen aber geht voran der geniale Schöpfer des edel und stilvoll gedachten Reiterstandbildes Kaiser Josefs II. in Wien, Franz Zauner von Mauns, der vielverdiente Director der Wiener Bildhauerschule. Im Lande Tirol selbst erwarb sich noch einen bleibenden Namen Christoph Benedetti von Castione bei Mori, der Meister der Annasäule in Innsbruck, deren Standbilder große künstlerische Motive zeigen. Ein anderer Meister der Bildhauerkunst, Andreas Zeistenberger von Mißbichl, vertrat das künstlerreiche Land in der baierischen Hauptstadt, wo er die Stelle eines kurbaierischen Hofbildhauers bekleidete und unter anderem die Hofkirche zum heiligen Kajetan mit seinen Meisterwerken zierte. Neben den geschulten Bild-

hauern haben auch Autodidacten in bewundernswerter Weise das angeborene Talent zu verwerten verstanden, so Franz Nißl von Fügen, dessen Figuren durch Naturwahrheit und individuellen Charakter sich auszeichnen. Zwei unserer Bildhauer des vorigen Jahrhunderts wendeten sich speciell dem Graveur- und Modelleurfache zu. Es sind Thomas Lang von Schwaz, welcher eine zeitlang die Wiener Graveurschule leitete, und Josef Vinatzer von Gröden.

Mit dem einen Fuße noch auf dem Boden des vorigen Jahrhunderts stehend, ragt Meister Josef Koch von Elbingenalp (geboren 1768) mit seinen Hauptschöpfungen bereits bedeutungsvoll in unsere Zeit herein. Derb angelegt, ein wildes Talent, wie ihn Winkelmann nannte, aber strebsam und künstlerisch hochbegabt, zog er in die Welt; die württembergische Karlsakademie ward ihm bald zu enge, der Gährungsproceſs der französischen Geister zog ihn an, aber sein künstlerischer Geist bewahrte ihn vor dieser und vor anderen Gefahren, und so kam er schließlich nach Rom, wo er an der Seite seines Freundes Carstens nach dem Höchsten und Besten strebend seinen Anschauungen und Empfindungen in einer Reihe von Werken vollendeten Ausdruck zu geben sich bestrebte. Die feurige Phantasie des nach großen Ideen strebenden Mannes fand in Dante Gedanken und Bilder, die seinem Wesen entsprachen, und seiner Vertiefung in Dantes Schöpfungen verdanken wir eine Serie von Darstellungen aus den Werken des großen Dichters, dessen Geist er in Federzeichnungen und Radierungen wiederzugeben verstand. Kochs überreicher Phantasie entstammten verschiedene Historienbilder, darunter das ganz seinem Geiste entsprechende originelle Bild „Disputation des Teufels mit dem heiligen Franciscus um die Seele des Guido von Montefeltre“, welchem ein italienischer Gelehrter ein eigenes Buch widmete. Der Schwerpunkt seines Ruhmes und seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung liegt aber in der Wiederaufnahme und Fortbildung der historischen Landschaft, und mit vollem Rechte wird Josef Koch als Wiederbegründer der modernen Landschaft gefeiert. Seine schwungvoll entworfenen idealen Landschaften zeichnen sich besonders durch Kraft der Farbe, Klarheit der Luft und harmonische Gesammtwirkung aus. Die Meisterschaft Kochs tritt uns besonders in seinem „Macbeths Hexen“ betitelten Bilde vor Augen. Die Stimmung der sturmbewegten Landschaft kommt durch die figürliche Staffage noch zu vollerem Ausdruck, wie überhaupt die Wahl von historischen, mythologischen und biblischen Scenen als Staffagen für seine Landschaften stets eine glückliche ist und dieselben bei ihm nicht blos die Landschaft auszufüllen, sondern ihre Stimmung zu erhöhen geeignet sind.

Während Koch auf dem landschaftlichen Gebiete eine bahnbrechende Wirksamkeit entfaltete, hatte sich in Rom eine größere Anzahl junger Künstler aus Tirol zu Studienzwecken eingefunden. Unter diesen steht voran Karl Blaas von Nauders (geboren 1815), der wie so viele andere tirolische Männer Leben und Glück dem Boden der Armut abzuringen gezwungen war. An der Akademie in Venedig gebildet, in Rom selbständig sich weiterbildend, dort die Farbe der Venetianer, hier den Geist des Klassicismus sich aneignend, schuf er, theils schon in Rom, theils als Professor an den Akademien in Wien und Venedig eine Reihe von Werken, die ihm und dem Lande große Ehre machen. In Wien verewigte er sich namentlich durch seine 24 Fresken in der Ruhmeshalle des Arsenals, welche seine eingehenden Studien bezeugen und von großer koloristischer Wirkung sind, ferner durch seine Fresken in der Kirche zu Altlerchenfeld. Tirol besitzt von ihm außer mehreren wertvollen Altarblättern, in welchen er frommen Geist mit schönen Formen und wirksamem Kolorit zu vereinigen strebte, das durch Lebendigkeit und Farbenpracht sich auszeichnende Bild „Raub der Venetianerbräute durch Piraten", ein figurenreiches Gemälde aus der venetianischen Geschichte, welches dem vielseitigen Meister den Kaiserpreis der Wiener Ausstellung eintrug; dieses wie das bekannte Bild Andreas Hofers Gefangennahme ziert die Gallerie des Landesmuseums. In die Fußstapfen des alten verdienten Künstlers traten, zu großen Hoffnungen berechtigend, dessen Söhne Eugen und Julius.

Weniger vielseitig als Karl Blaas, aber ganz hingegeben der religiösen Kunst, deren Ausübung eigene innerlichste Frömmigkeit förderte, sehen wir Gebhard Flatz aus Wolfurt in Vorarlberg, als dessen hervorragendster Maler er bezeichnet werden muss. Sein Bild „Fra Beato Angelico da Fiesole malt die Madonna" im Innsbrucker Museum ist mit ebenso großer Zartheit als Feinheit der Empfindung gemalt und alle Details sind mit der höchsten Sorgfalt ausgeführt. Sein Schüler und Landsmann Jakob Fink von Schwarzenberg, der an Geist und Phantasie ihn überragte, wurde leider allzufrüh durch den Tod seinem Berufe entrissen. Seine geistvoll komponierten, sorgfältig ausgeführten Zeichnungen nach den biblischen Parabeln, welche das Museum in Innsbruck besitzt, verrathen eine ungewöhnlich poetische Künstlernatur, die das Höchste anstrebte und zur Hoffnung, es zu erreichen, berechtigte.

Von den in dieser Zeit in Rom sich ausbildenden Künstlern erwähnen wir noch Josef Craffonara aus Riva und Peter Ortner von Innsbruck. Craffonara erwarb sich ein großes Verdienst, indem

er die vorzüglichsten Gemälde Roms durch sorgfältige, in Kupfer gestochene Zeichnungen in einem stattlichen Bande gesammelt den Freunden der Kunst vermittelte. Den genial angelegten Ortner raubte uns ein früher Tod; seine nur selten ganz ausgeführten Arbeiten zeigen ebensoviel Talent für Geschichts- wie für Genre-Malerei.

Waren bisher Venedig und Rom die bedeutendsten Bildungsstätten unserer neueren Kunstjünger, so zogen jetzt München und Wien immer mehr und mehr die künstlerischen Talente unseres Landes an. Seinen eigenen Weg, ohne eine akademische Schule zu betreten, war nur der Bildhauer Dominicus Malknecht aus Gröden (gest. in Paris im Jahre 1876) gegangen, indem er lediglich die bedeutenderen Werke der Skulptur studierte und bei Künstlern oder gewiegten Kunstkennern sich Rath erholte. Was er geworden, verdankt er nur seinem Talent und seiner Arbeit. 1825 ernannte ihn die Stadt Nantes zu ihrem Bildhauer. Hier und später in Paris selbst schuf er eine lange Reihe von Werken, welche verschiedene Museen, Kirchen und öffentliche Plätze Frankreichs zieren. Das Museum von Innsbruck bewahrt von ihm zwei größere Erzbilder, Aphrodite und Terpsichore, welche Arbeiten an die Kunstwerke Rude's und Pradiers erinnern; während seine Aphrodite Verständnis der Antike verräth, zeigt seine Terpsichore mehr moderne Realistik, zu welcher Malknecht sich hinneigte.

In München bildeten sich zunächst die beiden in Gefühl und Denken verwandten und befreundeten Maler Franz Hellweger von St. Lorenzen (geboren 1812) und Georg Mader von Steinach (geboren 1824). Beide widmeten sich ganz der religiösen Kunst. Hellweger gieng als selbständiger Meister aus der Schule des Cornelius hervor, mit welchem er durch drei Sommer an der Ausschmückung der Ludwigskirche gearbeitet hatte. Nachdem er 1843 mit Steinle die Fresken im Kölner Dom ausgeführt, erhielt er mit seinem Freunde Schraudolph von König Ludwig den Auftrag, den Dom zu Speyer ebenfalls mit Fresken zu versehen. In sein Heimatland zurückgekehrt, schuf er eine Reihe größtentheils religiöser Gemälde, in welchen er in lebensvoller plastischer Form mit ruhiger, wolthuender Farbe seiner edlen frommen Empfindung Ausdruck gab. Zu seinen wertvollsten Bildern zählen das Altarblatt in Aufhofen, ein Werk von höchster Anmut, der heilige Johannes unter den Räubern, welches Bild den Höhepunkt des Meisters markiert. Alle Figuren Hellwegers sind bei sehr korrecter Zeichnung ideal gedacht. Ein einziges Bild, die heilige Cäcilia, im Besitz des Herrn von

Vintler in Bruneck, zeigt einen individuellen Zug, der an das irdische Leben oder vielmehr an des Künstlers Aufenthalt in Speyer erinnert, wo er dieses reizende Bild gemalt hat. Georg Mader, welcher zuerst bei Kaulbach, dann bei Schraudolph sich bildete und bei letzterem im Dom zu Speyer die Technik der Freskomalerei sich aneignete, schuf sein Bestes in der Pfarrkirche zu Bruneck, deren durch Brand zerstörte, einst von Schöpf ausgeführte Fresken er zu ersetzen berufen war. Die Fresken, Darstellungen aus dem Leben der heiligen Jungfrau, mit denen der Künstler die Kirche von Bruneck schmückte, werden mit Recht zu dem Schönsten gerechnet, was die neuere Kirchenmalerei überhaupt aufzuweisen hat. Schönheit der Form wetteifert hier mit der Strenge der Zeichnung, und in beiden erwies sich Mader als Meister. Unbeinflusst und selbstständig konnte hier der Künstler seine Eigenart zu voller Geltung bringen. Später zierte er noch zwei andere Kirchen, jene von Steinach, seiner Heimat, und von Ischl mit seinen Schöpfungen.

Derselben Richtung angehörend erwarben sich die ebenfalls in München gebildeten Bildhauer Josef Knabl von Flies und Josef Müller von Pettneu einen ehrenvollen Namen. Knabl arbeitete im Geist und Charakter der altdeutschen Schule, deren Meister er ebenso ausdauernd wie eingehend studierte. Auf Grund seiner Studien bahnte er der religiösen Plastik einen neuen Weg, auf dem er zu überraschenden Resultaten gelangte und Werke schuf, welchen allgemeine Bewunderung zutheil wurde. Seinen Höhepunkt erreichte er im Altar der Münchner Frauenkirche mit der Krönung Mariä. Müller blieb der durch die Bildhauer Eberhard, Schönlaub und Endres vertretenen Münchener Schule treu. Wenn aber auch seine Werke keine selbständige, eigenartige Richtung zeigen, so zählen sie doch, wie namentlich das 1861 in Marmor ausgeführte von Riccabona'sche Grabdenkmal in Innsbruck, zu den bedeutenden Leistungen auf dem Gebiete religiöser Plastik.

Haben seit dem Aufblühen der Münchner Schule die genannten Tiroler Künstler, zu welchen noch Gröbmer von Bruneck, Schüler Schwanthalers, Bildhauer Josef Petz von Lermos und Andere zu zählen wären, in München ihre Ausbildung erhalten, so haben in neuester Zeit daselbst gleichzeitig mehrere unserer Landsleute nicht blos eigene Kunstwerke geschaffen, sondern auch wie früher Bildhauer Knabl als Professoren der Akademie ihre Kunst in den Schulen verwertet. Es sind Franz von Defregger von Dölsach, Josef Wopfner von Schwaz, Mathias Schmid von See und Alois Gabl von Wenns (gestorben 1893), von denen nur der erste als der populärste aller

Tiroler Meister näher besprochen werden soll. Hat es auch früher an einzelnen Künstlern nicht gefehlt, welche wie beispielsweise die beiden Altmutter, sich das Volksleben für ihre Darstellungen wählten, eine ernstere künstlerische Auffassung, eine durch innerste Wahrheit und Lebendigkeit sich auszeichnende Schilderung des bäuerlichen Lebens und Wesens blieb Meister Defregger vorbehalten. Durch die Wahl mehrerer patriotischer Stoffe für seine lebenswahren Darstellungen erfreut er nicht blos alle Freunde der Kunst, sondern das ganze Land, dessen stolzem Bewusstsein dieser unvergleichliche Meister in seinen Bildern aus dem Jahre 1809 historisch begründete Rechnung trug. Mit einem dieser Bilder: „Speckbacher und sein Sohn Anderl" trat Defregger zum ersten Mal in die Welt und begründete seinen Künstlerruhm. Er stellt in diesem Bilde den Moment dar, in welchem der mit seinem bäuerlichen Generalstab die Kriegsangelegenheiten berathende Kommandant Speckbacher von dem gegen den Befehl des Vaters mit einer Schützenkompagnie ausgerückten Sohn überrascht wird. Vater und Sohn stehen sich mit einem der Situation entsprechenden Ausdruck gegenüber, der Sohn unsicher des Lobes oder der Strafe seines Vaters, dieser aber von der Tapferkeit seines Jungen überrascht und offenbar selbst mit der Entscheidung über Lob oder Tadel im Ungewissen. Das Original ziert den mit Vorliebe aufgesuchten „Defreggersaal" des Landesmuseums. Zahlreiche Bilder verwandten Inhalts befinden sich auch in anderen Gallerien des Inlandes.

Der Münchner Schule gehört auch Franz Plattner (gestorben 1890) an, welcher Cornelius sich als Vorbild nahm, dessen Werke er aber, wie seine Fresken im Innsbrucker Friedhof zeigen, zu sehr kopierte, um die Arbeit als seine eigene bezeichnen zu können. Selbständig trat er in den Wandgemälden der Zirler Kirche auf, die er mit Beihilfe des farbengewandten Arnold junior — ein Sohn des einst viel versprechenden, aber in seiner Heimat zurückgegangenen Meisters Josef Arnold — ausführte. Mit Plattner gieng der letzte Historienmaler aus der Münchner Schule zu Grabe. Die Mehrzahl unserer Münchner Künstler wendete sich nämlich der Landschafts- und Genremalerei zu. Zu den Landschaftsmalern aus der Münchner Schule zählt auch Franz Unterberger von Innsbruck, jetzt in Brüssel, von dessen sonnigen Bildern leider nur eines den Weg in seine Heimat gefunden hat. Ein anderer Landschafter, Edgar Mayer, machte sich durch seine naturwahren, kräftigen Aquarelle bekannt.

Wie München, so zog auch unsere Reichshauptstadt zahlreiche tirolische Künstlertalente an. Der neueren Wiener Schule

entstammen zunächst der Maler Rainer Jele, der Nestor unserer lebenden Künstler, Edmund und August von Wörndle, Enkel des tapferen Kämpfers von Spinges. Gottfried und Ignaz Seelos. Edmund von Wörndle ist Landschafter und Historienmaler, August ausschließlich das letztere. In seinen landschaftlichen Bildern benützt Edmund von Wörndle nicht blos die saftigen Matten und das eisstarre Hochgebirge seines Heimatlandes, sondern auch seit seinen Reisen im Orient und in Italien die landschaftlichen Eigenthümlichkeiten und Schönheiten dieser Länder zu charakteristischer und warmer Darstellung. Auf dem Gebiete der Historienmalerei erwähnen wir seinen Cyklus von Darstellungen aus Parcival, welche ebensoviel Kompositionstalent für historische als landschaftliche Bilder zeigen. August von Wörndle, Historienmaler der strengeren Observanz, ward ausersehen, zur inneren Ausschmückung der Votivkirche in Wien mitzuwirken, und rechtfertigte im vollen Maße das ihm geschenkte Vertrauen.

Wie die beiden Wörndle macht ein anderes Brüderpaar, Gottfried und Ignaz Seelos, dem Lande Ehre. Gottfried Seelos ist namentlich ein hochangesehener Aquarellmaler, dessen stimmungsvolle Landschaften durch ebenso kräftige als harmonische Farbe wirken. Seinem Bruder Ignaz verdanken wir speciell die sorgfältige Aufnahme der Wandbilder von Runkelstein.

Die bedeutendsten neueren Bildhauer aus der Wiener Schule sind Josef Ritter von Gasser von Wallhorn und Heinrich Natter von Graun. Gasser wendete sich vorzugsweise der kirchlichen Skulptur zu, verband mit der edlen Einfachheit altdeutscher Kunst die sorgfältigste, jede Härte vermeidende Ausführung und schuf so eine Reihe von Werken, in welchen er die Vorzüge mittelalterlicher und neuerer kirchlicher Plastik zu vereinigen strebt. Gassers hervorragendste Arbeiten sind wol jene für die Votivkirche in Wien. Mit großem Geschick verstand er hier auch die räumlichen Schwierigkeiten zu überwinden, welche, wie das Maßwerk im Tympanon des Hauptportals, das er mit der meisterhaften Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit füllte, ihm bereiten mussten. Heinrich Natter (gestorben 1892) begründete durch Büsten nach dem Leben und Bildnisstatuen seinen Künstlerruf. Mit seltenem Geschick verstand er es, wie seine Zwinglistatue in Zürich beweist, historische Persönlichkeiten mit individueller Charakteristik darzustellen. In Bozen verewigte sich der Künstler durch das Denkmal des ritterlichen Sängers Walther von der Vogelweide, dessen Geist und Charakter in der Marmorfigur zu glücklichem Ausdruck gebracht erscheint.

Natters letztes bedeutende Werk ist das monumentale Erzbild Andreas Hofers auf dem Berge Isel.

Von unseren aus der Wiener Schule hervorgegangenen Bildhauern seien noch erwähnt der hierlands durch seinen Einfluss bekannte Bildhauer Michael Stolz und Franz Pendl, ein würdiger Nachfolger seines Vaters Josef Pendl, welcher durch seine kirchliche Plastik einen ehrenvollen Namen sich gesichert hat.

Die stattliche Reihe tirolischer Künstler und die Summe ihrer Leistungen in alter und in neuer Zeit erfüllen uns mit berechtigter Freude, aber schmerzlich ist es, an die Armut des Landes zu denken, welche vielleicht eine noch viel größere Zahl von Talenten im Aufkeimen ersticken musste, während ein anderer Theil der Berufenen nur im Kampfe mit der Noth des täglichen Lebens auf der betretenen Bahn der Kunst sich erhalten konnte.

II.

Die Kunstbestrebungen der Habsburger in Tirol[1]).

1. Allgemeine Übersicht[2]).

(1876).

Erst wenn einmal unsere Archive allerorts benutzbar gemacht und kunsthistorisch ausgebeutet sein werden, wird man aus den gewonnenen Resultaten eine vollständige Uebersicht der Leistungen der

[1]) Unter diesem Titel beabsichtigte Schönherr Monographien über die Kunstthätigkeit der tirolischen Landesfürsten: Erzherzogs Sigmund, der Kaiser Maximilian I. und Ferdinand I., Erzherzogs Ferdinand II., Erzherzogs Max des Deutschmeisters und Erzherzogs Leopolds V. zusammenzufassen. Davon sind aber nur eine allgemeine Uebersicht und der Aufsatz über die Kunstbestrebungen Erzherzogs Sigmund im Druck erschienen. Für die Zeit von 1490 bis 1626 hat Schönherr selbst noch das Material in seinen kunsthistorischen Regesten veröffentlicht und dasselbe für besonders wertvolle oder interessante Objecte in eigenen, nachfolgend wieder abgedruckten Abhandlungen bearbeitet. Handschriftlich sind außerdem die Aufsätze über die Kunstbestrebungen der Kaiser Maximilian I. und Ferdinand I. vorhanden. Da keine zusammenhängenden Darstellungen über den Gegenstand vorliegen, Schönherr aber der beste Kenner und Beurtheiler tirolischer Kunstgeschichte während ihrer Blütezeit im 16. Jahrhundert war, glaube ich durch die Veröffentlichung derselben dem kunst- und geschichtsfreundlichen Publikum einen Dienst zu erweisen. *

[2]) Dieser Aufsatz erschien unter dem Titel: „Erzherzog Ferdinand von Tirol als Architect" als Separatabdruck aus dem Repertorium für Kunstwissenschaft I, 28—44. Da die Mittheilungen über die bauliche Thätigkeit dieses Habsburgers in der Abhandlung XVI in erweiterter Gestalt gedruckt sind, war die Beschränkung auf die Wiedergabe des allgemeinen Theiles unter dem obigen, entsprechenderen Titel geboten. Außerdem konnten manche An-

Habsburger auf dem Gebiete der Kunst gewinnen können. Viele Werke der Kunst, welche Schöpfung und Verdienst habsburgischer Herrscher sind, wurden zerstört, viele vergessen, viele auf fremde Rechnung geschrieben. Was sie in dem kleinsten ihrer Länder, in Tirol allein geschaffen haben, müsste ihnen den ehrenvollsten Platz in der Kunstgeschichte sichern.

Das mit Herzog Rudolf IV., dem Erbauer des Stefansdomes in Wien, an das Haus Habsburg gekommene kleine Land Tirol hatte, so lange es selbständig von Herrschern aus diesem Hause regiert wurde, immer kunstsinniger Fürsten sich zu erfreuen.

Schon Herzog Friedrich mit der leeren Tasche (1406—1439) bethätigte die in allen Habsburgern gelegene Bauluſt. Nach den langen Kämpfen mit dem übermächtigen Adel und nach dem Ausgleich mit seinem Bruder endlich in den ruhigen Besitz Tirols gekommen, vertauschte er die alte Burg der Andechser zu Innsbruck mit einer neuen und baute sich in Mitte der Stadt eine Residenz, deren später angebaute Erker mit dem goldenen Dächlein noch jetzt eine Berühmtheit ist [1]).

Erzherzog Sigmund (1439—1490) erbte die Bauluſt seines Vaters und besaß glücklicher Weise auch die Mittel, sie bethätigen zu können. Der Burgen und Lustschlösser, die er theils ganz neu, theils vollständig umgebaut und mit seinem Namen belegt hat, sind so viele, dass er jeden Monat des Jahres in einem andern Schlosse hätte verleben können. Von Sigmundslust im Unterinnthale bis Sigmundsried am oberen Inn und von Sigmundsburg am Fern bis Sigmundskron an der Etsch hat Herzog Sigmund seinen Namen durch romantische Bauten verewigt. Auch die kirchliche Baukunst erhielt durch ihn reichliche Förderung; die berühmte gothische Kirche in Landeck wurde um 1471 hauptsächlich mit seinem Gelde erbaut [2]). Erwähnenswert ist auch das Haus, welches Herzog Sigmund seinem Trabanten, dem Riesen Haidl, in der Hofgasse zu Innsbruck gebaut hat. Dieses noch gut erhaltene und mit dem aus Stein gemeißelten Bild-

merkungen und Hinweise auf andere Arbeiten Schönherrs entfallen. — Der Recensent in der Literarischen Rundschau 1876 Nr. 2 nennt diese Arbeit Schönherr's „eine ebenso sorglich gearbeitete, als inhaltlich anziehende und für die Kunstgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts wichtige Studie." *

[1]) Die ersten zwei Bürgerhäuser wurden zum Zwecke des Burgbaues 1420 angekauft. Statth.-Arch. Cam.-A. — Vgl. Abhandl. II, 2. *

[2]) Vgl. jetzt den wertvollen Aufsatz von H. Hammer, Die Bauten Herzog Siegmunds des Münzreichen von Tirol (Ferdinand.-Zeitschr. III. F., 42. Heft, Innsbruck 1898). *

nisse des Riesen gezierte Haus, noch jetzt das Riesenhaus genannt, ist kunsthistorisch in so ferne von Interesse, als es die Zeit des ersten Uebergangs vom Spitzbogen in den Rundbogen konstatiert. Das Portal dieses um 1480 gebauten Hauses ist bereits im Rundbogen, eingefasst mit sich durchschneidenden Stäben, konstruiert.

Große Förderung erhielt durch Erzherzog Sigmund auch das Kunsthandwerk, namentlich die Goldschmiedekunst. Die Pokale der Innsbrucker Goldschmiede bildeten eine Hauptzierde der landesfürstlichen Kredenz. Den größten Ruhm aber erwarb sich die Harnischschlägerei Erzherzog Sigmund's in Mühlau bei Innsbruck, deren Werke in Italien wie in Deutschland bekannt und gesucht waren.

Der hohe Kunstsinn Kaisers Maximilian I. (1490—1519) ist nie in Frage gestellt worden, obwol einige seiner größten Schöpfungen erst durch die neuere Forschung bekannt geworden sind. Er erbaute eine neue Burg zu Innsbruck [1]), den prachtvollen Wappenthurm [2]), einen neuen Erker zum goldenen Dächlein [3]), das Lustschloss mit der schönen gothischen Kapelle zu Flaurling [4]), die herrliche Kirche zu Seefeld mit Säulen und Gewölbrippen von Marmor; zahlreiche andere Kirchen schmückte er mit kunstreichen Glasmalereien, wie die Kirchen zu Thaur, Nauders, Graun u. a. [5]). Die landesfürstlichen Burgen und Schlösser im Lande ließ er mit -- leider beispielloser — Pietät gegen seine Vorgänger, oder aus Liebe zur Kunst restaurieren und erhalten, ebenso andere Bau- und Kunstdenkmale, wie z. B. Runkelstein und seine Fresken. Er gründete die

---

[1]) Auf derselben Stelle, auf welcher die jetzige Hofburg steht. Die daselbst gestandenen Privathäuser kaufte er und ließ sie niederreißen oder umbauen. (Statth.-Arch. Cam.-A.)

[2]) Ein in Gothik und Renaissance aufgeführter Thorthurmbau mit reichem heraldischen Schmuck in den gothischen Gliederungen der beiden Hauptseiten. Abbildung bei Herrgott, Mon. dom. Habsb. tom. I.

[3]) Der Erker mit dem goldenen Dächlein ist in seiner jetzigen Gestalt, wie Lübke mit Recht behauptet, ein Werk der Maximilianischen Zeit und die daran angebrachte Inschrift „anno 1500" offenbar die richtige Zeitangabe für den Bau. Der ganz flache Bogen mit den sich durchkreuzenden Stäben kommt hier früher nirgends vor. Die in Marmor gemeißelten prachtvollen Wappen und die figürlichen Darstellungen in den Feldungen müssen schon ihres Inhaltes wegen in die Zeit Maximilians gesetzt werden. — Vgl. Abhandlung V.

[4]) Statth.-Arch. Misc. 105. — Siehe unter Nr. XXVII.

[5]) Eine Zeichnung zum Fenster der Kirche in Nauders hat sich noch erhalten. Das Schreiben Maximilians mit dem Auftrage, die beiliegende Zeichnung ausführen zu lassen, ist aus dem Schlosse Nauders, 1516 Mai 30, datiert. — Siehe unter Nr. XXVII.

durch ihre großartigen Werke berühmt gewordene Kunsterzgießerei in Mühlau, die Hofplattnerei zu Innsbruck und brachte die Münze zu Hall durch die Berufung bedeutender Eisenschneider zur Blüte [1]).

Ferdinand I. (1522—1564) erweiterte und verschönerte die landesfürstliche Burg zu Innsbruck, schuf in derselben den selbst von Titian [2]) belobten „Saal- und Paradeisbau“ [3]), baute die (nach den alten Beschreibungen jetzt freilich kaum mehr erkennbare) Franziskaner Hofkirche, das anstoßende Kloster mit dem marmorreichen Kreuzgang [4]) und schmückte die Kirche selbst mit kunstreichen Logen, kostbaren Altären und prachtvollen Glasmalereien, alles von ersten Meistern der Hauptstadt ausgeführt und verfertigt [5]). Das Grabmal Kaiser Maximilians, dessen ursprünglicher Plan in Verlust gerathen war, ließ er im geschmackvollen Renaissancestil ausführen und dasselbe mit Reliefs in Marmor schmücken, zu deren Ausführung der Kaiser die Gebrüder Bernhard und Arnold Abel berief, während er die Zeichnungen zu den Reliefs dem Maler Florian Abel, einem Bruder der vorigen und seßhaft in Prag, übertragen hatte [6]). Da die beiden Abel in vielfacher Beziehung nicht entsprochen, berief er Alexander Colin von Mecheln, von dessen Geschicklichkeit und Leistungen der Kaiser auf seiner Reise nach Frankfurt (1562) viel Lobenswertes gehört hatte. Kurz vor seinem Tode hatte

---

[1]) Die meisten Maximilianischen Münzen erhielten ihren Stempel und ihr Gepräge in der Münze zu Hall in Tirol.

[2]) Titian hielt sich wiederholt am Hofe Ferdinands in Innsbruck auf, welcher dem berühmten Meister viele materielle Vortheile, namentlich durch Unterstützung des von ihm in Tirol betriebenen Holzhandels, zuwandte. — Vgl. Abhandlung XV. *

[3]) Der Saal zeichnete sich durch seine Größe, durch sein prachtvolles Getäfel und die von den ersten Innsbrucker Meistern ausgeführten Gemälde, sowie durch die in die Fenster eingesetzten Glasmalereien aus. Unter dem „Paradeisbau“ verstand man die an den Saal anstoßenden Gemächer. Der Saal- und Paradeisbau fällt in die Zeit von 1534—1540. Als Baumeister erscheint Lucius de Spazis aus Trient. (Statth.-Arch.)

[4]) Dieser Kreuzgang wurde über Verwendung des Statthalters Grafen von Taaffe in würdiger Weise restaurirt.

[5]) Davon ist leider fast nichts mehr zu sehen, da dem wechselnden Geschmacke und Ungeschmacke der Zeit und der die Kirche gottesdienstlich versehenden Mönche in sklavischer Weise Rechnung getragen wurde. Der prachtvolle Orgelkasten und die sogenannte Fürstenloge wurden mit Mauertünche (die Erzstatuen mit Oelfarbe) überschmiert. Die ursprünglich gothischen Altäre wurden dreimal durch andere ersetzt. Die Maßwerke und die Glasmalereien in den Kirchenfenstern sind spurlos verschwunden.

[6]) Vgl. Schönherr, Die Gebrüder Abel in Meyer's Künstlerlexikon I, 17—19, Allg. deutsche Biographie und Abhandlung IX. *

Kaiser Ferdinand noch Gelegenheit, eine von Colin ausgeführte Relieftafel zu sehen. Hoch erfreut über die außerordentliche Leistung ermunterte er den Künstler die Arbeit eifrig fortzusetzen, „damit solches Werk noch in dero Leben verfertigt werden möchte."

K. Ferdinand I. ließ ferner den größeren Theil der 28 großen Erzbilder zum Maximilianischen Grab, so wie viele andere kleinere Statuen in Erz, einige in Silber und zwar in der Kunsterzgießerei zu Mühlau ausführen [1]), welche er trotz aller finanziellen Schwierigkeiten und obwol er auf dem Schlosse zu Prag eine zweite Kunsterzgießerei unterhielt, nicht eingehen ließ [2]). Die von Kaiser Maximilian unvollendet hinterlassenen Bauten, wie z. B. das Lustschloss in Flaurling, ließ K. Ferdinand I. vollenden. Künstlerische Unternehmungen, darunter insbesondere die Glasmalerei-Anstalt des Vitl in Hall, förderte er durch Privilegien, wie durch materielle Unterstützung [3]). Die von Maximilian I. gegründete Hofplattnerei zu Innsbruck gelangte unter Ferdinand zur höchsten Blüte. Die aus derselben hervorgegangenen Werke, darunter der berühmte Harnisch Königs Franz I. von Frankreich, werden noch heute in Wien wie in Paris bewundert. Was würde ein Regent wie Ferdinand I. auf dem Gebiete der Kunst nicht alles geschaffen haben, wäre er hierin nicht durch die endlosen Türkenkriege und durch die inneren Wirren seiner Länder fortwährend gehindert und unterbrochen worden! Denn trotz alle dem hat er mehr Kunstwerke geschaffen als die meisten seiner fürstlichen Nachbarn, die in behäbiger Ruhe zuschauten, wie der Habsburger seine besten Kräfte im Kampfe mit den Heeren des Halbmonds verzehrte. Sein hohes Interesse und seine großen Opfer für die Kunst waren nicht Sache der Mode, sondern innerem Bedürfnis und eigenem Verständnis entsprungen. Alles von Ferdinand I. auf dem Boden der Kunst Geschaffene wurde nach seiner persönlichen, eingehenden Prüfung und schließlichen Genehmigung ausgeführt. Bei wichtigeren Unternehmungen genügte ihm die Vorlage von Zeichnungen und Plänen nicht, sondern er ließ die betreffenden Künstler selbst an sein Hoflager kommen und vereinbarte mit ihnen nach einsichtsvoller Prüfung aller Details den endgiltigen Plan.

---

[1]) Vgl. Abhandlung IX.*

[2]) In dieser Gießerei auf dem Schlosse zu Prag bildete sich der nachhin berühmt gewordene Erzgießer Heinrich Reinhart. (Statth.-Arch.) Ich gebrauche die Bezeichnung Kunsterzgießerei im Gegensatz zu bloßen Geschützgießereien, deren K. Ferdinand mehrere unterhielt.

[3]) Vgl. Abhandlung XIII.*

Dem kunstliebenden und kunstverständigen Kaiser ebenbürtig war dessen Sohn, Erzherzog Ferdinand, dessen Name allein schon ein Stück Kunstgeschichte repräsentirt. Hatte er schon in Prag, wo die Statthalterschaft und die Feldzüge gegen die Türken seine ganze Thätigkeit in Anspruch zu nehmen schienen, noch Gelegenheit gefunden, der Kunst sich zu widmen und zu dienen, — das Schloss zum goldenen Stern war nicht seine einzige Kunstschöpfung daselbst — so musste seine Wirksamkeit auf dem Gebiete der Kunst in Innsbruck um so vielseitiger sich gestalten, je weniger die Regierung des kleinen Landes die Kraft seines in allen Gebieten der Wissenschaft bewanderten Geistes zu absorbiren vermochte. War er doch selbst auf dem Parnass kein Fremdling [1]). Seine Beredsamkeit wurde schon von Kaiser Karl V. bewundert, als er bei seiner Ankunft in der Tiroler Hauptstadt von dem jugendlichen Erzherzog mit einer meisterhaften Rede in lateinischer Sprache begrüßt worden war [2]). Geistig und körperlich gleich kräftig gebildet, im Türkenkrieg an Kampf und Sieg gewohnt, führte er — freilich nicht immer zur Befriedigung seiner Unterthanen — auch alles, was er einmal wollte, mit rücksichtsloser Energie durch. Alle guten Eigenschaften des Erzherzogs überragte aber die Liebe zur Kunst, die sich an ihm schon in früher Jugend bemerkbar machte. Kam er zum Besuche seiner Schwestern, die in Innsbruck ständigen Hof hielten, in die tirolische Hauptstadt, in welcher er selbst einen Theil seiner Jugend verlebte, unterließ er nie, die Gießerei in Mühlau und das „Bilderhaus", d. h. jenes Gebäude, in welchem die für das Maximilianische Grab bestimmten Erzbilder standen, zu besichtigen. Ebenso finden wir den jungen Prinzen in Löfflers Gießerei zu Büchsenhausen, im Zeughause, in welchem Löfflers Geschütze [3]) paradirten und in der Werkstätte der Hofplattner. Was er später in Ambras geschaffen, ist bekannt; das Schloss wurde unter ihm ein wahres Zauberschloss, vollgepropft mit den reichsten Kunstschätzen und Raritäten aller Art und belebt mit pompösen Festen, Rennen und Stechen, mit dramatischen Spielen und bezaubernder Musik. Seine hier angelegte

[1]) „Eine schöne Comödi: speculum vitae humanae, auf teutsch ein spiegel des menschlichen Lebens genandt". Gedruckt in der fürstlichen Statt Innsprugg, durch Johann Pawer 1584. Das Vorwort sagt, die „Comödi" habe „ir fürstlich Durchlaucht selbst erdacht und gemacht."

[2]) Statth.-Arch. Kop.-B.

[3]) Die Geschütze des 16. Jahrhunderts waren bekanntlich nicht glatte Rohre wie jetzt, sondern mit reichem künstlerischen Schmucke bedeckt, wozu namhafte Künstler dem Gießer die Zeichnungen und Modelle lieferten.

Sammlung historischer Rüstungen ist noch heute ein Unicum. Was zum Schönsten und Kostbarsten der Gallerie, der Schatzkammer und der Bibliothek in Wien zählt, stammt aus Ambras [1]). Wie bereits in Prag, so zeigte der Erzherzog auch hier großes Verständnis für Bauten und feinen Geschmack für architektonische Dekoration. Die äußerst vornehme „silberne Kapelle" zu Innsbruck ist nach der einen, der im vollen Zauber der Renaissance prangende „spanische Saal" zu Ambras [2]) nach der andern Richtung der beste Beleg. Seine von ihm selbst in der genannten Kapelle geschaffene letzte Ruhestätte prangt in einer unübertrefflichen Mosaik, bei welcher die Auswahl der hiezu verwendeten Steine, wie die Zeichnung der gesammten Grabesdekoration gleich bewundernswert sind. Die von ihm für seine in die klösterliche Einsamkeit zurückgezogenen Schwestern erbaute Stiftskirche in Hall ist noch nach hundertjähriger Profanirung und Beraubung ein sprechendes Zeugnis für den durchgebildeten Geschmack des Erzherzogs [3]).

Für die Pflege der Kupferstecher- und Buchdruckerkunst durch Erzherzog Ferdinand spricht am besten das Werk von Schrenk, mit den Abbildungen der Persönlichkeiten, deren Rüstungen von Ferdinand gesammelt wurden. Das Prachtwerk erschien 1601, in deutscher Ausgabe 1602 in Innsbruck.

Wie in Prag so wollte der Erzherzog auch hier den Thiergarten mit einer künstlerischen Perle schmücken. Jahre lang wurde am Lusthause des Innsbrucker Thiergartens gebaut und verschönert. Auch ein kunstreicher Brunnen von Erz, zu welchem der Erzherzog die Zeichnung aus Prag sandte, sollte ihn zieren. Die Verträge mit Colin, welcher ihn modelliren und mit Löffler, der ihn gießen sollte, sind 1565 abgeschlossen worden; ob der Brunnen auch ausgeführt wurde, scheint mir zweifelhaft zu sein [4]).

Von dem Wirken der auch von Erzherzog Ferdinand unterhaltenen Kunst-Erzgießerei, welche er in der Hofburg selbst eingerichtet hatte, haben wir bisher keine andere Nachricht, als daſs die

[1]) Vgl. die k. k. Ambraser Sammlung, beschrieben von Al. Primisser. Wien 1819.

[2]) Vgl. Abhandlung XXI. *

[3]) Den Grundstein zu dieser Kirche legte der Erzherzog am 12. Mai 1567. Sie wurde vollendet 1570. (Schweyger, Chronik der Stadt Hall. Innsbruck 1867, S. 146.)

[4]) Von der ganzen Thiergartenherrlichkeit ist nichts mehr zu sehen. Das einstige Lusthaus ist jetzt ein unnahbares Heiligthum für Pulverfässer, Büchsen- und Geschützpatronen. Nach Mittheilungen von Officieren trägt das Gebäude selbst keinerlei künstlerische Zier mehr. — Vgl. auch Abhandlung XIX.

letzten Stücke zum Grabmale Kaiser Maximilian's in derselben gegossen worden sind, zu welchem Zwecke der Erzherzog den italienischen Gießer Ludwig del Duca [1]) berufen hatte. Die Vollendung des Maximilianischen Mausoleums ist überhaupt eines der größten Verdienste Erzherzog Ferdinands. Bei Lebzeiten des Kaisers hatte Colin erst zwei, höchstens drei Reliefs vollendet, alle übrigen wurden unter Erzherzog Ferdinand verfertigt. An der Einrichtung der Kirche fehlte noch viel, auch von den Glasmalereien für die großen Kirchenfenster mangelte noch ein großer Theil, zu dessen Herstellung Erzherzog Ferdinand Thomas Neidhart, Glasmaler von Feldkirch berief, nachdem sich die Verhandlungen mit einem Niederländer Meister zerschlagen hatten [2]). Zur Erzeugung feinen venezianischen Krystallglases und speziell zum Zwecke der Herstellung entsprechend großer Glasplatten zum Schutze der Reliefs am Grabmal des Kaisers Maximilian berief er einen Meister aus Venedig und ertheilte ihm allerlei Privilegien für sein zu errichtendes Etablissement [3]). Die Leistungen und Bestrebungen des Erzherzogs Ferdinand auf dem Gebiete der Kunst sind hiemit noch in keiner Weise erschöpfend skizzirt. Ich muss mir dies auf eine spätere Zeit vorbehalten, wo es eingehendere archivalische Studien ermöglicht haben werden, und erwähne hier schließlich nur noch im Allgemeinen seiner Bemühungen zur Hebung der Münzprägekunst. Der Erzherzog hatte diesfalls nicht blos in der Münze zu Hall bedeutende Verbesserungen eingeführt [4]), sondern auch mit großen Kosten „ein neues Münzkunstwerk" in Mühlau herstellen lassen, wozu er Balthasar Miel, Bürger zu Basel, Jakob Bluntschli von Zürich und den Eisenschneider Leonhard Scheneberg von Basel berufen hatte [5]). Wenn jene wahrhaft prachtvolle Medaille, welche der Erzherzog zur Erinnerung an seine erste Gemahlin, Philippine, prägen ließ, aus dieser Münzstätte hervorgegangen ist, so behauptet sie unstreitig den ersten Rang.

Wie schon in früher Jugend, so war Erzherzog Ferdinand auch noch in seinem Alter ein steter Besucher der Werkstätten der

---

[1]) Del Duca, urkundlich der „romanische Gießer", auch der „Gießer von Parma" genannt, soll aus Cefalù in Sicilien gebürtig gewesen sein. (Tirol. Künstl.-Lex.)

[2]) Vgl. Abhandlung XXII. *

[3]) St.-Arch. Kop.-B. G. u. H. Auf vielfache Anregung wurden endlich vor einigen Jahren diese Schutzgläser hergestellt, leider ohne dass zuvor das Mangelnde an den Reliefs ersetzt worden wäre.

[4]) Schweyger, Chronik von Hall a. a. O. 147.

[5]) Statth.-Arch. Raitb. 1565, 315—317.

Künſtler. So erzählt Colin's Sohn, es ſei, als ſein Vater das Grabmal des Erzherzogs in Arbeit gehabt habe, „Se. fürſtlich Durchlaucht oft kumen zuezuſehen.“ Obwol Colin Tag und Nacht daran arbeitete, konnte der Erzherzog ſein letztes Werk nicht mehr vollendet ſehen. Er ſtarb, bevor der Meiſter die Arbeit der letzten Ruheſtätte für ihn vollendet hatte.

In der Regierung des kleinen Landes folgte 1602 Erzherzog Maximilian, genannt der Deutſchmeiſter. Fromm bis zur ſtrengſten Askeſe und beiſpiellos einfach in allen eigenen Verhältniſſen, ſchien dieſer als trefflicher Regent hervorragende Mann der Liebe zur Kunſt nicht fähig zu ſein und doch pflegte auch er ſie mit großem Erfolge. Die von ihm mit neuen Kräften, namentlich dem trefflichen „Poſſierer“ C. Gras verſehene Kunſt-Erzgießerei in Innsbruck hat es unter dem vom Erzherzog aus Prag hieher berufenen Meiſter Heinrich Reinhart zu einer ſo vollendeten Technik gebracht, wie ſie dieſe ſeit dem Beginne des 16. Jahrhunderts hier blühende Anſtalt nie zu erreichen vermochte. Die vier großen bronzenen Säulen an dem vom Erzherzog ſelbſt ſich errichteten Mauſoleum in der Pfarrkirche zu Innsbruck ſind mit ihrem prachtvollen Laubwerk und den reizenden Thierchen, Vögeln, Schnecken und Raupen noch ein ungelöstes Räthſel der Technik des Guſſes [1]).

Auch der Deutſchmeiſter theilte die Bauluſt der Habsburger, wenn auch nicht in hervorragender Weiſe und mit höherem Verſtändnis. Er baute unter anderen das Gymnaſium zu Innsbruck (jetzt Bibliothek) und die Jeſuitenkirche zu Hall. Auf die Erhaltung alter Bau- und Kunſtdenkmale verwendete er die größte Sorgfalt. So ließ er 1604 durch Chriſtoph Dax den Maximilianiſchen Wappenthurm, 1609 die Grabmäler Friedrichs mit der leeren Taſche und Erzherzogs Sigismund zu Stams durch Abraham Colin, die beſchädigten Fenſter der Hofkirche durch einen Augsburger Glasmaler ſorgfältig und kunſtgerecht reſtauriren. Sehr bedeutend ſind die Unterſtützungen und Geſchenke, welche Erzherzog Maximilian verſchiedenen Kirchen zuwendete. Der von den tiroliſchen Regenten ſtets in hohen Ehren gehaltenen Kirche zu Seefeld ſchenkte er einen kunſtreichen Tabernakel, für den er mehrere Tauſend Gulden bezahlt hat. Die drei Seiten desſelben enthielten in Eiſen getriebene Reliefs von einem berühmten Mailänder Meiſter [2]).

---

[1]) Eine ſchwache Abbildung bei Herrgott, Taphographia ꝛc. Tab. 59. — Vgl. die Abbildung in Abhandlung I, 30.*

[2]) Die erwähnten in Eiſen getriebenen Reliefs kamen vor mehreren Jahren in die Hände eines Schloſſers zu Innsbruck und ſchließlich durch einen

Vielseitiger und in reicherem Maße bethätigte seine Liebe zur Kunst der Nachfolger des 1618 verstorbenen Deutschmeisters, Erzherzog Leopold, Bruder Kaisers Ferdinand II. Die Kunsterzgießerei hatte sich unter ihm der kräftigsten und nachhaltigsten Unterstützung zu erfreuen. Das kühne Reiterstandbild am Rennplatz zu Innsbruck und die jetzt im sogenannten spanischen Saale zu Ambras in den unnatürlichsten Lagen nach Erlösung seufzenden Erzfiguren [1]) sind noch heute laut sprechende Zeugen der großen Leistungsfähigkeit der Hofgießerei zu Innsbruck aus der Zeit Erzherzog Leopolds. Alle diese Erzbilder zierten einst den 1624 erweiterten und verschönerten Hofgarten, wo das auf seinen leichten Hinterfüßen sich bäumende Pferd des Reiterstandbildes auf einen säulenförmigen, schmalen Sockel gestellt, eine fast schwindelnde Wirkung auf den Beschauer ausgeübt haben soll [2]).

Das bedeutsamste Werk dieses kunstsinnigen tiroler Landesfürsten bleibt aber immer die im Renaissancestil großartig angelegte Dreifaltigkeitskirche (Jesuitenkirche) zu Innsbruck, welche noch kein Architekt und kein Kunsthistoriker ohne Bewunderung ihrer schönen Verhältnisse, ihres kühnen Kuppelbaues und ihrer bis auf die kleinsten Details tadellosen Erhaltung verlassen hat.

Aber nicht blos Architekten und Erzgießer, sondern auch Maler und Kupferstecher fanden bei Erzherzog Leopold Ehre und Gewinn. Der Kupferstecher Johann Sadeler hatte um 1629 in Innsbruck ständigen Aufenthalt [3]). Auf dem Gebiete des Kunsthandwerks blühte namentlich die Zinngießerei, die hier schon lange Tüchtiges leistete.

Neben allgemeinen Bestrebungen für die Kunst hatte fast jeder unserer tirolischen Landesfürsten noch eine besondere Liebhaberei für gewisse Kunstprodukte. Der Burgenbauer Erzherzog Sigmund sammelte mit Vorliebe kunstreiche Pokale, Kaiser Maximilian I. Familien- und andere Porträte, Erzherzog Ferdinand Rüstungen, Erzherzog Leopold aber Gemälde berühmter Meister. Als der Kurfürst Johann Georg von Sachsen den an seinem Hof weilenden Erzherzog Leopold einlud, aus seinen Kunst- und Alterthumsschätzen ein

---

Antiquar in die Sammlung des Herrn M. A. Milani in Frankfurt a./M. Das Hauptbild stellte das Abendmahl, ein Seitenbild die Jünger von Emaus und das andere das Wunder von Seefeld dar. -- Wie Schönherr später fand, gehören diese Tafeln noch der Zeit Erzherzogs Ferdinand an. *

[1]) Reiter und Figuren zieren jetzt den sogenannten Leopoldsbrunnen auf dem Burgplatze. Vgl. Abhandlung I, 30. *

[2]) Abbildungen in der Bibliothek des Ferdinandeums in Innsbruck.

[3]) Statth.-Arch. Raitb. 1629.

Andenken zu wählen, griff er nach einem Gemälde von Lucas Kranach [1]). Die Wohnung Erzherzogs Leopold glich einer Gemäldegallerie. Darin hiengen die berühmten, von Titian gemalten Habsburgiſchen Familienporträte [2]) und andere Werke berühmter Meiſter, ſo namentlich von Breughel, Baſſano, Roland Savery und Palma [3]). Die „lange Galleria", erzählt Zeiler, war „durchaus ſchön gemalt" und mit glaſirten und gebrannten Steinen in weißer, gelber und blauer Farbe gepflaſtert. Zwiſchen den Fenſtern hiengen 36 ſchöne Damenporträts, Knieſtücke in Lebensgröße. Obenher waren „eingefaſsste Conpartimenti" mit 75 in Oel gemalten Emblemen, die des Menſchen „Complexion und Inclination" von der Wiege bis zum Grabe darſtellten. Ein kleinerer Saal „hänget und leinet auch voller Malerei." In einem dritten Zimmer prangt „ein großer Orpheus", auf Leinwand gemalt, mit allerlei lebensgroß konterfeiten Vögeln und Thieren in großer Anzahl, eine große Altartafel und etliche andere Bilder. Im „Schatzgewölbe" des Erzherzogs „hangen allerlei Gemälde und Tafeln von Oelfarben und Miniatur von unterſchiedlichen Meiſtern, auf Leinwand, auch auf florentiner Stein, Agath, romaniſchen Alabaſter und Lapis Lazuli gemalt." Und doch ſcheinen die Gemälde dieſes Gemaches nur den Hintergrund anderer Kunſtſchätze gebildet zu haben. Hier ſtand nämlich unter andern ein metallenes Krucifix von Johann von Bologna und eine Kopie desſelben in Silber, eine ganze Rüſtung, in Silber getrieben, eine zweite, perſiſche, mit Türkiſen und Rubinen beſetzt, eine Galeere von Kryſtall, in Gold gefaſst u. ſ. w. Auch an den Wänden der mit den koſtbarſten Schätzen gefüllten Kunſtkammer „hanget es voller großer und kleiner gemalter Täfelein von Miniatur und in Oelfarben." Der große, 50 Schritte lange Saal, an welchen die ſechs Paradeiszimmer ſtoßen, iſt gemalt und mit Bildern aus dem Leben des Herkules geſchmückt.

Welchen Einfluſs die Gattin des Erzherzogs, die Mediceerin Claudia, auf ſeine Kunſtbeſtrebungen genommen, iſt nicht bekannt. Ihm gebürt jedenfalls die von Nigrinus ausgeſprochene Anerkennung,

---

[1]) Von Leopold's Sohne, Erzh. Ferdinand Karl, der Pfarrkirche von Innsbruck geſchenkt, in welcher es ſich noch befindet.

[2]) Stephanus Pighius, Hercules prodicius p. 158. Primiſſer, Amraſer Sammlung, 33.

[3]) Beſchreibung der gefürſteten Grafſchaft Tyrol ꝛc. Augsburg 1703, S. 115. M. Zeiler, Itin. germ. Ulm 1662, S. 521. Zeiler war 1629 ſelbſt in Innsbruck. Primiſſer, Amraſer Sammlung, 21.

daſs er „vor und mitten unter den Kriegstroublen ſeine ſonderbare Liebe zu den Künſten höchſt preislich hervorblicken ließ“ [1]).

Mit Erzherzog Leopold ſchließt die Reihe der kunſtbegeiſterten Habsburger in Tirol. Seine zwei Söhne, welche beide jung ſtarben und mit denen die tiroliſche Linie 1665 erloſch, hatten weder die ſchöpferiſche noch die ſammelnde Kunſtliebe ihrer erlauchten Ahnen. Ferdinand Karl ſchwärmte nur für Schauſpiele und Konzerte, zu deren Aufführung er zwei Theater nacheinander baute [2]). Sigmund Franz aber ſcheint, wie aus ſeiner Korreſpondenz mit Kaiſer Leopold hervorgeht, für die Tonkunſt allein ſich intereſſirt zu haben.

Nach der unmittelbaren Vereinigung Tirols mit Oeſterreich konzentrirte ſich auch das Kunſtleben mehr und mehr im Herzen des Reichs und nur hie und da fühlte man auch in dem entfernten Gliede desſelben ſeinen Pulsſchlag. Allmählich verblaſste aber auch in der Reſidenz ſelbſt der goldene Stern der Kunſt, welcher durch Jahrhunderte über Oeſterreichs Königreichen und Ländern geglänzt. Maria Thereſia ließ zwar ihren talentvollen Kindern ſorgfältigen Unterricht im Zeichnen und Malen ertheilen, von drei Erzherzoginnen exiſtiren noch reizende Radirungen und geätzte Blätter [3]). Der großen Kaiſerin verdankt auch Innsbruck zwei bedeutende Bauwerke, die Triumphpforte und die neue Burg. Von nun an gieng es aber mit Rieſenſchritten abwärts, bis endlich die Kriege mit Frankreich hier wie überall den Sinn für die Kunſt erſtarrten und ertödteten. Der edle Sinn, den hundertjährige Kämpfe mit den Türken nicht zu ſchmälern vermochten, gieng unter im Kriege mit der „großen Nation.“

---

[1]) Nigrinus, Tyrol S. 402.

[2]) Das eine derſelben muſste dem gegenwärtigen Platz machen, das andere, welches für die hieſigen Verhältniſſe viel zu groß ausgefallen war, wird heute als Reitſchule benutzt.

[3]) Kupferſtichſammlung des Grafen von Enzenberg in Innsbruck.

2. Die Kunstbestrebungen Erzherzogs Sigmund von Tirol [1]).

Nach Urkunden und Acten des k. k. Statthalterei-Archivs in Innsbruck.

(1883).

Im Lande Tirol hat die Kunst schon frühzeitig einen dankbaren Boden gefunden, und gewiss hat hier auch die Schönheit und Großartigkeit der Natur nicht wenig dazu beigetragen, den Sinn für die Kunst und die künstlerische Produktivität selbst anzuregen und zu fördern.

Es ist ein altes Kulturland, dieses Land im Gebirge, und so viel auch die über die Alpen hinweggegangenen Stürme darin zerstört haben mögen, immerhin reichen die ältesten Baureste und Skulpturen in das graueste Alterthum zurück und mehren sich im Mittelalter von Jahrhundert zu Jahrhundert. Romanische Bauten und Baureste finden wir noch allenthalben, namentlich an der Etsch, ebenso die Gothik in allen Phasen ihrer Entwicklung. Im 14. Jahrhundert, aus dem bereits ein reichlicheres archivalisches Materiale auf uns sich vererbt hat, finden wir schon verschiedene tirolische Künstler namentlich angeführt. Da tauchen z. B. in Meran allein schon vier Maler fast gleichzeitig auf: 1342 der Maler Christoph (Christoforus pictor in Merano), 1351 und 1363 der Maler Heinrich, 1369 und 1371 der Maler Fridlin, 1382 der Maler Konrad. In der Mitte des 15. Jahrhunderts finden wir viele Burgen und Schlösser des sonnigen Etschlandes bereits mit Wandmalereien geschmückt, welche durch ihre stilvolle Ornamentik eine bedeutende künstlerische Ausbildung verrathen, während die figuralen Darstellungen uns die Belehrung geben, dass hier der Künstler malte, was der Dichter gesungen. In einer Burg an der Etsch lag daher auch das „Reckenbuch", welches Kaiser Maximilian I. durch Johannes Ried kopiren ließ; in einer Burg an der Etsch fand man noch in neuerer Zeit eine der wertvollsten Handschriften des Nibelungenliedes.

So ist das traubengesegnete Etschland die erste tirolische Pflanzstätte der bildenden Kunst wie des belebenden Liedes, und dass wir unsere ältesten Maler und die ältesten Skulpturen christlicher Zeit gerade in Meran und den beiden landesfürstlichen Burgen von Tirol und Zenoberg finden, beweist, dass schon die alten Grafen von Tirol der Kunst und ihrer Werke nicht entbehren konnten.

[1]) Diese wertvolle und gediegene Arbeit wurde im „Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses" I, 181–211 veröffentlicht.

In einem Lande wie Tirol bedarf es nur eines äußeren glücklichen Umstandes, um ein reges Leben der Kunst zu schaffen, eines Mäcenas, welcher der dem günstigsten Boden entsprossenden edlen Pflanze der Kunst als treuer Gärtner zur Seite steht, wie dies in Tirol insbesondere unter seinen Herrschern aus dem Hause Habsburg ausnahmslos der Fall war.

Nachdem unsere Landesfürsten ihre Residenz vom Schlosse Tirol und dem damals hauptstädtischen Meran in die neu aufblühende Stadt am Inn verlegt hatten, folgten auch Kunst und Künstler allmählich in die neue Metropole des Landes; denn mehr als im Sonnenschein des Südens fand nun die Kunst ihre Nahrung im Glanze des Hofes zu Innsbruck.

Wenn wir aber auch allen tirolischen Landesfürsten aus dem Hause Habsburg Sinn für die Kunst zuerkennen müssen, kann nach dem vorliegenden urkundlichen Materiale doch erst unter Erzherzog Sigmund von einem Aufblühen der Kunst und des Kunsthandwerkes durch den Einfluss des Landesfürsten die Rede sein. Um jedoch die Verdienste Erzherzogs Sigmund um Kunst und Kunsthandwerk vollkommen würdigen zu können, müssen wir vorerst einen Rückblick auf das werfen, was vor ihm auf diesen Gebieten geschehen ist und vorgearbeitet von ihm gefunden wurde. Es genügt, diesfalls kurz dasjenige zu verzeichnen, was uns urkundlich von den Kunstbestrebungen seines Vaters, des Herzogs Friedrich, bekannt ist.

Herzog Friedrich mit der leeren Tasche, der erste Habsburger, welcher im Lande selbst dauernd residirte (1406—1439), bethätigte bereits die in allen Habsburgern gelegene Baulust. Nach den langen Kämpfen mit dem übermächtigen Adel des Landes und nach dem Ausgleich mit seinem Bruder endlich in den ruhigen Besitz Tirols gekommen, vertauschte er die alte Burg der Andechser zu Innsbruck mit einer neuen Residenz, die er sich in der Mitte der Stadt so erbaute, dass der Blick von ihrem Erker aus alle drei Hauptthore von Innsbruck beherrschte [1]). In dieser Burg, zu deren Einrichtung ein Tischler von Hall, Meister Simon, verschiedene Möbel von Eichenholz lieferte, ließ Herzog Friedrich auch eine Kapelle bauen, und zwar durch Meister Hans, Maurer, welcher urkundlich als der

[1]) Die Burg, deren Bau 1420 begann, selbst wurde im Verlaufe der Zeit vielfach verändert und schließlich in ein gemeines Zinshaus umgewandelt, an welchem außer dem im Jahre 1500 hinzugekommenen neuen Erker mit dem goldenen Dächlein nur noch der große Umfang der Baulichkeit auffällt.

einzige namentlich angeführte Baumeister des Herzogs erscheint. Außer der Burg und ihrer Kapelle ist uns urkundlich nur ein von Herzog Friedrich unternommener Bau bekannt, nämlich der Bau einer Kirche, den zu vollenden ihn jedoch sein frühzeitiger Tod (1439) gehindert hat. Es ist dies die in so vieler Beziehung merkwürdige Kirche von Seefeld (auf dem Plateau ober Zirl), deren Bau, wie wir später sehen werden, von Erzherzog Sigmund fortgesetzt und vollendet wurde.

Wie wir urkundlich nur einen von Herzog Friedrich beschäftigten Baumeister erwähnt finden, erscheint auch nur ein von ihm mit Arbeit betrauter Maler dieses Landes namentlich angeführt [1]). Es ist Meister Hans, Maler von Wilten, woselbst der Herzog einen Altar zu Ehren aller Heiligen durch ihn herstellen und malen ließ. In der Pfarrkirche daselbst ließ der Herzog auch das höchst interessante Votivbild anbringen, in welchem er selbst mit seinem treuen Mülinen abgebildet erscheint und welches nicht unwahrscheinlich das Werk des genannten Malers ist. Ob und was Maler Konrad in Meran für Herzog Friedrich, welcher denselben mit einem Thiergarten und dessen Sohn Sigmund mit einem Hause in Meran belehnte, gemalt hat, ist nicht festzustellen. Auch von auswärtigen Malern erscheint urkundlich nur einer für Herzog Friedrich beschäftigt. Als nämlich der Herzog 1412 längere Zeit in Neustadt sich aufhielt, ließ er daselbst den Maler Grün Jakob Paniere mit dem Wappen von Tirol und Fähnlein mit St. Wilhelms Bildnis, ferner Pavesen und Renntartschen malen.

Mit so vielen Wechselfällen des Lebens kämpfend, in langwierige Fehden und Kriege verwickelt, hatte Herzog Friedrich wenig Zeit und Gelegenheit finden können, seinen Kunstsinn zu bethätigen; eine ungewöhnlich reichliche Unterstützung fand jedoch durch ihn das Kunsthandwerk der Goldschmiede.

Unter diesen hat namentlich ein Innsbrucker Goldschmied, ebenfalls ein Meister Hans, bedeutende Aufträge von Herzog Friedrich erhalten. Im Jahre 1425 mit Anfertigung von silbernen Schüsseln

---

[1]) Sonst finden wir in dieser Zeit urkundlich noch folgende Maler: Kunz, Maler Heinrichs von Rottenburg 1405, Meister Stockinger, „pictor de Volano“ (Völlan?), 1407 in Terlan; Meister Hans, Maler von Hall, 1420 in Bozen; Asem, Maler zu Bruneck 1420. Aus noch früherer Zeit erwähnen die Urkunden einen Meister Ulrich, Maler von Innsbruck, 1313, einen Maler Heinrich in Meran 1291, wahrscheinlich der Vater des noch 1371 urkundlich vorkommenden Malers gleichen Namens und einen Maler Berchtold in Bozen 1325.

für den Hof beschäftigt, erhielt der Meister noch im Jahre 1427 „auf das silbergeschirr, daz er seiner gnaden machen soll", 232 Mark angewiesen [1]).

Von welcher Bedeutung die Goldschmiede und deren Arbeiten aus dieser Zeit waren, ersehen wir aus dem Inventar über den Nachlass Herzogs Friedrich. Die zahlreiche Menge von Schmuckgegenständen, silbernen und goldenen Tafelgeschirren setzt die Beschäftigung sehr zahlreicher Goldschmiede voraus, und wenn uns auch der Text des Inventars keinen näheren Einblick in die Kunstleistung der damaligen Goldschmiede gewährt, so geht aus demselben doch hervor, dass die Goldschmiede eine große Formgewandtheit besaßen und die Gebrauchsgegenstände mit künstlerischen Attributen zu versehen verstanden. Vor Allem aber fällt die große Menge emaillirter Gegenstände auf, wonach den Goldschmieden auch ein ziemlicher Reichthum an Emailfarben zu Gebote stand. In dem Nachlasse Herzogs Friedrich finden wir neben den ein Gewicht von 1272 Mark repräsentirenden Silbergeschirren gegen achtzig emaillirte Gegenstände [2]).

Manch wertvollen Schatz hatte dem Herzog Friedrich der Krieg zugebracht. Er verstand es nämlich, in der Kunstkammer seiner Feinde mit gutem Geschmacke zu wählen, wie er dies nach der Einnahme von Trient (1410) bewies. Unter den Schätzen, die er dem niedergeworfenen Feinde abnahm, befanden sich unter anderem ein Psalterium von besonderer Kostbarkeit und mit prachtvollen Malereien geziert („plura psalteria et maxime unum in pulcherrimo volumine et cum pulcherrimis figuris"), ein mit gemalten

[1]) Von gleichzeitigen und älteren Goldschmieden in Tirol seien hier erwähnt, und zwar von Meran Meister Konrad 1278, 1286 und 1293; von Innsbruck Meister Simon 1306, Meister Hans Sturm 1416, wol mit dem oberwähnten Meister Hans identisch, Meister Hans Glaner 1418; von Trens Meister Heinrich 1429; von Bozen Meister Apelin 1286; von Brixen Meister Ulrich 1214, Meister Rüpplin 1346, Meister Berchtold 1370; von Lienz Meister Friedrich 1381; von Trient Meister Fatanus 1385, 1391.

[2]) Nach dem Tode Herzogs Friedrich zog dessen Vetter, der nachmalige Kaiser Friedrich III., als Vormund Herzogs Sigmund diese Schätze an sich und scheint dieselben trotz der eingegangenen Verpflichtung nicht mehr zurückgestellt zu haben. K. Friedrich war selbst ein großer Freund von Goldschmiedearbeiten, wie namentlich aus den Aufträgen hervorgeht, die er dem Nürnberger Goldschmied Lucas Kemnater ertheilte. Kemnater sollte für ihn „ein gulbein und ein silberin kreuz, ein halspant, ettliche pilder und andere stuck von gold vnd silber machen", zu welchem Zwecke er von K. Friedrich eine große Menge von Edelsteinen und Wertgegenständen erhielt (Chmel, Materialien zur österr. Geschichte, I., 175–178).

Figuren geschmücktes Herbarium (Herbalarium), kostbare Tassen, Schalen und Becher von Silber, zum Theil mit Edelsteinen versehen, und eine Uhr von Silber, endlich „duo magni et antiquissimi libri, qui vocantur libri sancti Vigilii, in quibus sunt scripta et registrata omnia privilegia et jura ecclesie Tridentine subscriptionibus notariorum“ [1]).

Aus der gleichzeitigen Beschreibung dieser Schätze ersieht man, welcher Wert auf Gegenstände der Kunst und Wissenschaft schon damals gelegt worden ist.

Erwähnenswert ist noch, dass Herzog Friedrich bereits 1424 einen eigenen „Harnischmeister“, wie so viele Meister dieser Zeit, ebenfalls Hans genannt, mit 30 Mark Berner angestellt hatte. Es ist dies der urkundlich älteste bekannte Plattner dieses Landes. Doch wurden in Innsbruck offenbar schon früher vom Herzoge Plattner unterhalten; denn im Jahre 1412 wurde von ihm während seines längeren Aufenthaltes in Neustadt von da der „Harnascher“ Vll (Ulrich) nach Innsbruck geschickt. Auch hatten in Neustadt die Herzoge von Oesterreich zu dieser Zeit ein „harnaschhaus“ und Herzog Ernst seinen eigenen Harnischmeister [2]). Das Harnischwesen im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts war schon ziemlich ausgebildet. Zum „Harnasch“ gehörten 1426 bereits „beingewandt, armzeug, handtschuh, tschelleden (wohl Schallern), eisnein (eiserne) heubl und platten“ [3]).

Ein Handwerk, das schon in seiner primitivsten Entwicklung mit der Kunst sich verband, ist das des Büchsenmeisters und Büchsengießers. Büchsen in der Bedeutung unserer Kanonen waren in Tirol gegen Ende des 14. Jahrhunderts offenbar schon allgemein im Gebrauch; denn schon 1394 unterhielten die weder zu den reichsten, noch zu den vornehmsten Geschlechtern des Landes zählenden Schlandersberger bereits einen Büchsenmeister und 1398 schützten sie ihr Schloss durch 7 Büchsen und beschäftigten einen Maurer, welcher die

[1]) Darunter ist offenbar die jetzt unter der Bezeichnung „codex Wangianus“ bekannte kostbare Handschrift zu verstehen, welche in zwei Exemplaren, von denen das eine das Statthalterei-Archiv, das andere das Landesmuseum in Innsbruck verwahrt, vorhanden ist.

[2]) 1412. Item zu der Newenstadt meines herrn herzog Ernst harnaschmeister, 1 Dukaten, darumb er meinem herrn herzog Fridrichen ain steckhsackh (Stechsack) aufrichten soll.“ Das Stechen war damals die beliebteste Turnirart. Auf der Rückreise von Neustadt hatte Herzog Friedrich ein „Stechen“ zu Brixen, wozu ihm des römischen Königs Marstaller ein großes Ross lieh und des römischen Königs Pfeifer ihm aufspielten (Raitbuch 1413).

[3]) Inventar des Schlosses Greifenstein nach dessen Einnahme 1426.

Steinkugeln zu denselben haute [1]). Man kann nun annehmen, dass der Landesfürst sicher schon lange vor den Herren auf Schlandersberg im Besitze von Büchsen gewesen ist. Im Jahre 1405 war er bereits reichlich damit versehen. Vom l. f. Schlosse Wiesberg allein wurden zum Krieg gegen die Appenzeller auch „drei grozze stainpuchsen, ain michel hantpuchs, item 6 hantpuchsen" mit einer großen Menge Pulver, Blei-, Eisen- und Steinkugeln abgegeben. Als Büchsenmeister und Verfertiger von Büchsen erscheinen unter Herzog Friedrich Meister Hans und Meister Christoffel oder Christoph. Ersterer scheint bereits bei der Einnahme von Trient (1410) thätig gewesen zu sein und ist mit Meister Leon in Neustadt, bei welchem Herzog Friedrich 1413 arbeiten ließ, unser ältester bekannter Büchsenmeister. Meister Christoph schmiedete und goss Geschütze, namentlich zur Belagerung der Starkenberg'schen Schlösser Schenna und Greifenstein (1423 und 1426), und schmückte seine primitiven Kanonen mit dem Wappen seines Herrn. Die Ueblichkeit, die Geschütze mit Ornamentik, namentlich Wappen, zu versehen, reicht somit bis zu deren erstem Vorkommen zurück.

Büchsenmeister Christoph erhielt nach der Einnahme des von der Gattin Starkenbergs, Ursula, Truchsässin von Waldburg, heldenmüthig vertheidigten Schlosses Schenna die Pflege desselben und zu weiterer Belohnung seiner Verdienste die Verwaltung eines landesfürstlichen Zolles. Außer den Büchsen, welche der Herzog aus seinem Zeughause zu Innsbruck ins Feld schickte, verfertigte Meister Christoph solche an Ort und Stelle der Belagerung, so im Felde vor Greifenstein eine große und eine kleine, wobei ihn die Schmiede von Meran und Bozen unterstützten, welche die eisernen „Reife an die Form zu den Püchsen gemacht" [2]).

---

[1]) E. v. Ottenthal, Die ältesten Rechnungsbücher der Herren von Schlandersberg. (Mittheilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung, II, 551 ff.) Um diese Zeit waren wol schon die meisten Schlösser Tirols mit Büchsen versehen. 1407 war selbst auf dem Schlosse Rattenberg im Unterinnthale ein Büchsenmeister angestellt und mit 20 Dukaten regalirt.

[2]) Um das nur von neunzehn Leuten vertheidigte Schloss Greifenstein (an der Etsch, bei Bozen) zu nehmen, musste geradezu die ganze Macht des Herzogs aufgeboten werden. Die Belagerten ergaben sich lediglich aus Erschöpfung ihrer bei Tag und Nacht durch so lange Zeit in Anspruch genommenen Kräfte, nicht aber, wie man allgemein liest, aus Mangel an Lebensmitteln. Von 800 Star Roggen und Weizen, 18 Metzen gepöckelten Fleisches, 3 Fudern Traminer Weines 2c., die man im Schlosse fand, hätten die Belagerten noch lange sich erhalten können.

Im Jahre 1428 hatte Meister Christoph Befehl erhalten, mit drei des Büchsenschießens kundigen Knechten nach Innsbruck zu kommen, um von da mit Herzog Friedrich gegen die Hussiten zu ziehen. Die Ausführung dieses Vorhabens ist jedoch unterblieben.

Als Büchsenmeister (magister pyxidum) erscheint 1415 auch Johann Mayenberger (urkundlich auch Mayenburger und Mayenborg), welcher höchst wahrscheinlich auch Büchsen verfertigt hat. Im genannten Jahre machte er gemeinsam mit seiner Gattin Kunigunde Testament [1]). Während sein Kollege Meister Christoph für seine Verdienste mit der Pflege von Schenna belohnt wurde, erhielt Mayenberger in Anerkennung seiner Leistungen Würde und Einkommen eines landesfürstlichen Richters des Gerichts Stein unter Lebenberg. Das Avancement dieser mittelalterlichen Kanonire und Geschützgießer beweist das hohe Ansehen, in welchem ihre Kunst gestanden ist.

So wenig nun auch über das Plattnerwesen und die Geschützgießerei urkundlich aus dieser Zeit uns bekannt ist, haben wir doch schon unter Herzog Friedrich die Anfänge der später so ausgebildeten Harnischschlägerei und Geschützgießerei. Herzog Friedrich starb 1439 mit Hinterlassung eines minderjährigen Sohnes und reicher Schätze an Gold, Silber und Edelgestein, die eine fröhliche Illustration zum Beinamen des Herzogs „mit der leeren Tasche" bilden.

Herzog, oder, wie er sich später nennen konnte, Erzherzog Sigmund betrat erst nach Ablauf der vormundschaftlichen Regierung die Laufbahn der Regenten des Landes. Am Hofe Kaiser Friedrichs unter Leitung des gelehrten Aeneas Sylvius herangebildet [2]), mit den reichsten Gaben des Geistes und des Herzens und mit einer riesigen Stärke des Körpers ausgerüstet, ergriff er 1446 die Zügel der Regierung. Jung, lebenslustig, prunkliebend und des Reichthums bewusst, den sein Vater für ihn in der Burg zu Innsbruck aufgehäuft, versammelte er um sich alles, was zur Erhöhung des Glanzes seines Hofes dienen konnte. Da durften nun Kunst und Wissenschaft nicht fehlen, und wie Erzherzog Sigmund gerne von Gelehrten sich umgeben ließ, fanden auch Kunst und Kunstgewerbe an ihm stets eine allseitige Förderung und bereitwillige Unterstützung. Handel

[1]) Mayenberger wurde schon 1407 herzoglicher Büchsenmeister und lebte bis 1418.*

[2]) Dem Aeneas Sylvius verdankt Sigmund freilich auch die frühzeitige Ausbildung nach einer weniger wissenschaftlichen Seite, deren zahlreiche Folgen dem einstigen Erzieher keine besondere Ehre machen. Vgl. Albert Jäger, Der Streit der Tiroler Landschaft mit K. Friedrich III. ꝛc., S. 53, 62.

und Verkehr, zu dessen Erleichterung Sigmund Straßenbauten im Eisackthale, die von seiner Zeit bewundert wurden [1]), ausführte, belebten das Land, und die Bergwerke füllten die Kassen der landesfürstlichen Kammer.

So viel auch über Erzherzog Sigmund geschrieben wurde, noch nie ist dieser merkwürdige Mann vollständig gewürdigt worden, insbesondere ist es noch Niemand beigefallen, seine Verdienste um Kunst und Kunsthandwerk zu beleuchten. Wer das zuerst unternimmt und die einzelnen Zweige des von Erzherzog Sigmund geförderten Kunstlebens verfolgt, ist erstaunt, so viele Verdienste dieses Fürsten bisher völlig unbeachtet zu finden.

Erzherzog Sigmund, 1446—1490 Landesfürst von Tirol, erbte vor allem die Bauluſt seines Vaters, des Herzogs Friedrich, und besaß als dessen reicher Erbe glücklicher Weise auch die Mittel, sie bethätigen zu können. Der Burgen und Lustschlösser, die er theils ganz neu aufgebaut, theils nach seinem Geschmacke und seinem Bedürfnisse völlig umgewandelt hat, sind so viele, dass er jeden Monat des Jahres in einem andern Schlosse hätte wohnen können. Von Sigmundsluſt im Unterinnthale bis Sigmundsried am obern Inn und von Sigmundsburg am Fern bis Sigmundskron an der Etsch hat Herzog Sigmund seinen Namen durch romantische Bauten verewigt, die heute freilich nur mehr als Ruinen die reizenden Gegenden zieren, welche der lebenslustige Fürst sich für seine stolzen Burgen und sein fröhliches Leben gewählt hat. Das Wenige, was sich noch in seiner Ursprünglichkeit erhalten, wie z. B. die kleine Burg in der Stadt Meran [2]), gibt uns aber eine hohe Meinung von dem Kunstsinne dieses tirolischen Landesherrn und auch den Kräften, die bei der Ausschmückung der Räumlichkeiten dieses Baues sich bethätigt haben. Das hübsche Getäfel, die zierliche Schlosserarbeit, der prächtige Ofen verrathen ein ausgebildetes Handwerk. Die vorzüglich geschnitzten, heraldisch bedeutsamen Wappentafeln über den Thüren der sogenannten Kaiserzimmer sind vor wenigen Jahren Gegenstand einer eigenen wissenschaftlichen Abhandlung von Seite des berühmten

---

[1]) Näher erwähnt der mittelst Pulversprengungen hergestellten Straßen Fr. Felix Faber, welcher 1483 Tirol durchreiste. (Bibl. d. lit. Ver. in Stuttgart, II, S. 66). Auch der Humanist Dr. Franz Niger hat diese Bauten im Auge, wenn er singt:

Ast ego, qui docui montes parere superbos
Sigismundus, iter curribus usque dedi.

[2]) Vgl. Abhandlung XXVI. — Bis 1420 war Meran die Hauptstadt des kleinen Landes.

Heraldikers Fürsten von Hohenlohe-Waldenburg geworden [1]). Vor allem aber lassen die noch erhaltenen Wandmalereien, Figuren wie Ornamentik, auf einen äußerst gewandten Meister schließen. Die Meraner Burg ist die einzige Burg Sigmunds, in welcher wir aus den noch erhaltenen Malereien einen Schluss auf den feinen Geschmack des Besitzers und die große Leistungsfähigkeit seiner zur künstlerischen Ausschmückung berufenen Maler ziehen können. Wir wollen daher auch an dieser Stelle aller der urkundlich bekannten Maler gedenken, welche wir mit Arbeiten für den Hof des Erzherzogs Sigmund beschäftigt finden. Es sind: die Hofmaler Ludwig Konreuter [2]), Martin Entzelsberger [3]), Jost Weninger [4]) und Moriz Strasskircher [5]), der Maler Nikolaus Pfaudler [6]), der Maler Melchior,

[1]) Zeitschrift Adler in Wien, Jahrg. 1871. Dem Aufsatze sind getreue Abbildungen der Wappentafeln beigegeben. — Vgl. die Abbildung in Abhandlung I, 13.*

[2]) Ludwig Konreuter, auch Kunraiter, gewöhnlich aber als Maler Ludwig bezeichnet, erscheint urkundlich zuerst 1475 und führte schon 1491, in welchem Jahre er nach den an ihn vom Hofe bezahlten Summen große Arbeiten für denselben geliefert hat, den Titel Hofmaler. Ueber sein Leben konnte ich urkundlich nichts weiter eruiren, als dass er einen Sohn hatte, welcher in Kaufbeuren eines verübten Todschlags wegen gerichtlich verfolgt wurde. Erzherzog Sigmund hatte sich, wol über Bitte des Hofmalers, an K. Maximilian gewendet und ihn gebeten, er möge auf Grund der Verständigung des jungen Konreuter mit der Verwandtschaft des von ihm Getödteten die Begnadigung eintreten lassen. K. Maximilian erwiderte ddo. Straßburg 30. August 1492 auf das Schreiben des Erzherzogs, dass dem jungen Konreuter die Begnadigung mit Urtheil aberkannt worden sei und es ihm (K. Maximilian) nicht gebüre, Gnade zu erzeigen, so gerne er dies thun möchte. Wenn jedoch der Erzherzog diesfalls an die Stadt Kaufbeuren oder an die Verwandtschaft des Getödteten sich wenden wollte, um das Leben des jungen Konreuter zu retten, würde er dagegen nichts einwenden, „dieweil wir ihn umb solche mißtat nit anclagen noch rechtfertigen lassen." Welchen Ausgang dieser interessante Kriminalrechtsfall genommen hat, ist unbekannt. Für uns ist er ein Beweis, wie sehr sich Erzherzog Sigmund seiner Künstler angenommen hat. Vgl. Regest Nr. 186 im Jahrbuche der kunsthistor. Samml. d. a. h. Kaiserhauses, 2. Bd.

[3]) Martin Entzelsberger, auch Untzelsberger, erscheint als Hofmaler urkundlich 1493 und erhielt in diesem Jahre noch einen Rest für seine an Erzherzog Sigmund gelieferten Arbeiten ausbezahlt.

[4]) Jost Weninger erscheint urkundlich 1474—1479, von 1479 an als Hofmaler. 1474 lieferte er Arbeiten zu dem aus Anlass der Anwesenheit des Königs von Dänemark veranstalteten Rennen und Stechen.

[5]) Moriz Straßkircher erscheint 1482 unter den vom Hofe besoldeten Meistern.

[6]) Nikolaus Pfaudler, später Pfaundler, erscheint urkundlich zum ersten Male 1491. Er ist nicht unwahrscheinlich der Meister der Zeichnungen zu Freydals Turnirbuch, welche das Monogramm N. P. tragen.

der Maler Mang, der Meister Lienhart (1443), ferner der Monogrammist AR in der Burgkapelle von Meran. Die Arbeiten dieser Meister werden urkundlich leider nicht näher angegeben. Nur von Meister Mang wird erwähnt, dass er 1445 eine „Tafel" für die Kirche in Seefeld malte. Von anderen Malern, welche Erzherzog Sigmund beschäftigte, werden urkundlich erwähnt ein Maler Jörg von Klausen (1492) und der Maler von Sterzing (1460). Auch bethätigte sich in Innsbruck ein Maler mit dem Monogramm MR. Endlich erscheint urkundlich auch ein Maler aus Nürnberg, Bartlmä Thaurer, welcher 1483 vom Erzherzog für „gemalte Tücher", d. h. Gemälde auf Leinwand, Bezahlung erhielt [1]).

Pfaudler Claus 1489.

Der oben erwähnte Maler Pfaudler oder Pfaundler führte in seinem Petschaft, von dem wir hier eine Abbildung geben [2]), einen mit dem Malerwappen versehenen Schild, neben welchem die Buchstaben C. (Claus) und P. (Pfaundler) stehen. Die mit diesem Petschaft versehene Urkunde ist aus dem Jahre 1489. Petschafte mit dem Zunftwappen der Maler kommen übrigens schon früher vor. Zum ersten Male begegnen wir einem solchen in einer von dem Brunecker Maler und Glaser, Meister Sebastian, ausgestellten und besiegelten Urkunde vom Jahre 1463.

Mehr als die in Ruinen liegenden Burgen Sigmunds und die erhaltene kleine Burg zu Meran geben uns kirchliche Bauten Zeugnis von dem in jener Zeit am landesfürstlichen Hofe noch herrschenden Sinn und Verständnis für echte Gothik. Gerade diejenigen Kirchen, auf deren Bau Erzherzog Sigmund hervorragenden Einfluss genommen hat, zählen heute noch zu den schönsten, welche die Gothik in Tirol aufzuweisen hat. Es sind dies die um 1471 erbaute Kirche zu Landeck, die 1474 vollendete Kirche in Seefeld und die in den letzten Regierungsjahren Sigmunds hergestellte Spitalkirche in Meran.

Vom Kirchenbau in Seefeld haben sich noch die Bauraitungen von 1465 bis 1474 erhalten, und da solche Rechnungen, die aus dieser Zeit nur selten vorkommen, einen näheren Einblick in Kirchenbausachen des Mittelalters gewähren, wollen wir auf Grund der-

---

[1]) Von sonstigen Malern Tirols in dieser Zeit finde ich urkundlich Michael und Friedrich Pacher in Bruneck, Meister Hans Klocker in Brixen, welcher 1486 einen Altar für die Kirche St. Leonhard in Passeyer herstellte, und Meister Wolfgang in Kiens, welcher 1494 für die Kirche daselbst malte.

[2]) Aus dem Jahrbuche d. kunsthist. Samml. d. a. h. Kaiserhauses I, 186.*

ſelben die Geſchichte des Seefelder Kirchenbaues etwas ausführlicher behandeln.

Der Bau der Kirche von Seefeld war bereits von Herzog Friedrich mit der leeren Taſche (1406—1439) beſchloſſen und in Angriff genommen worden, zur Vollendung brachte er urkundlich jedoch nur den Thurm; da aber der Bau der Kirche ſicher nicht mit der alleinigen Herſtellung des Thurmes begonnen wurde, da ferner das Langhaus ſowol durch ſeine freiere Konſtruction, als durch ſeine ungewöhnlich reiche Steinmetzarbeit von dem in edler Einfachheit ausgeführten Presbyterium, das an den Thurm angebaut iſt, ſich unterſcheidet, ſo kann mit vollem Grunde angenommen werden, daſs von Herzog Friedrich der Thurm und das Presbyterium, von Erzherzog Sigmund aber alles Uebrige gebaut worden iſt [1]).

Der Ausbau und die Eindeckung des Thurmes war zu Oſtern 1432 an den Meiſter Stephan, Maurer, und Meiſter Kunz, Zimmermann von Natters, verdingt worden [2]). Der Thurm wurde auch noch in dieſem Jahre vollendet, da den Knechten, welche den Thurmknopf auffetzten, nebſt einem Trinkgeld von einem Pfund Berner auch der „Knopfwein" geſpendet wurde. Meiſter Stephan aber erhielt für „den Thurm voll aufzumauern, für 4 Schilde und 4 Fenſter" 10 Mark.

Nach dem Tode Herzogs Friedrich (1439) war offenbar ein völliger Stillſtand im Kirchenbau eingetreten. Herzog Sigmund kam erſt 1446 zur Regierung, und die bewegte Zeit, in welche dieſelbe fiel, ſowie ſeine ſonſtigen Unternehmungen ließen ihn nicht ſo bald an die Fortſetzung und Vollendung des von ſeinem Vater unternommenen Baues denken. So wurde denn auch erſt im Jahre

---

[1]) Eine genaue Baubeſchreibung der Kirche enthalten die Mittheilungen der k. k. Central-Commiſſion für Kunſt- und hiſtoriſche Denkmale im VII. Bd., p. 307—310, von Theodor Hutter. Die zahlreichen Verleihungs- und Stiftungsurkunden für die St. Oswalds-Kirche von Seefeld im Statthalterei-Archiv (Bekennenb.) zeigen, daſs für dieſes Gotteshaus die älteren Landesfürſten von Tirol ein ganz beſonderes Intereſſe gehabt haben. Dieſe Urkunden erſcheinen ausgeſtellt: von K. Heinrich 1319; von Herzog Leopold III.; von Herzog Leopold IV. 1395, 1399, 1400; von Herzog Friedrich 1431; von Herzog Sigmund 1467, 1470, 1484; von K. Maximilian I. 1491, 1494, 1517; von K. Ferdinand I. 1526, 1532, 1535, 1548. In der Folge ſtifteten und bauten noch ganz beſonders Erzherzog Ferdinand und Maximilian, genannt der Deutſchmeiſter.

[2]) Hie iſt vermerkt, was koſten uff den turn der kirchen uff dem Sevelt gangen iſt, nachdem, als er ze oſtern verdinget ward voll uff zu bawen und ze decken anno domini 1432. (Statth.-Arch., Max. XII., 8).

1465 der Kirchenbau von Seefeld wieder ernstlich aufgenommen. Den Anstoß gab jedenfalls der Hof zu Innsbruck, und zwar, wie es scheint, die hochgebildete, kunstsinnige Gattin Herzogs Sigmund, Eleonora, des Königs von Schottland Tochter, auf deren Befehl die Baurechnungen aus den Jahren 1465 bis 1469 eingestellt erscheinen. Es wurden nun vor allem zwei „Baumeister" ernannt, denen die Beschaffung und Verrechnung des Geldes, die Bestellung der Arbeiter, sowie die ganze Aufsicht über alle Bausachen oblag. Baumeister des Seefelder Kirchenbaues waren der jeweilige Pfarrer [1]) und Burkart von Hausen, Pfleger auf Schlossberg. Die Geldmittel anbelangend wurden dieselben durch bedeutende Schenkungen von Seite des Hofes zu Innsbruck, durch einzelne andere hohe Wolthäter, durch Sammlungen im Innthale und an der Etsch, endlich durch das reiche Ergebnis der Opferstöcke in Seefeld, die von den zahllosen Pilgern und Wallfahrern gefüllt wurden, hinlänglich zu Stande gebracht. Wer bares Geld zu geben nicht in der Lage war, spendete von seinem sonstigen beweglichen Vermögen. Die Opferfreudigkeit erstreckte sich vom kostbaren Schmuck der Damen bis zur hölzernen Milchschüssel des ärmsten Bauers; Mobilien, Lebensmittel, Tuch, Leinwand, Kühe und Kälber opferte der gläubige Sinn, und der durch das Wunder von Seefeld gerührte Reiter stieg vom Pferde und schenkte es sammt dem Sattel zu dem frommen Zwecke des Kirchenbaues. Auch fehlte es nicht an Leuten, die sich bereit erklärten, „Geld der Gotteshand zu leihen." Die beim Baue der Seefelder Kirche zu Tage tretende Opferwilligkeit erklärt uns das Räthsel der Entstehung der großen mittelalterlichen Dome in Mitte eines relativ armen Volkes.

Die Wiederaufnahme der Arbeiten am Kirchenbau zu Seefeld erfolgte am 11. Jänner des genannten Jahres, an welchem Tage zwölf Steinmetzen [2]) mit Meister Hans an der Spitze „angestanden sind zu arbeiten." Außer den Steinmetzen wurden zeitweilig zwei Zimmerleute, Hermann und Asum Payr, und ein paar Handwerker angestellt. Die gemeinen Bausteine wurden durch „Steinbrecher und Steinklieber" in der Nähe und im Gaisthale gebrochen, die Steine für feinere Steinmetzarbeiten aber aus Mittewald in Baiern bezogen,

[1]) Bei der Wiederaufnahme des Baues war Pfarrer Herr Ludwig Steger († 13. Mai 1465), ihm folgten Hans Plum, genannt Hundt († 1467) und Hans Egerdacher, welcher die Vollendung des Baues überlebte.

[2]) Die Namen der zwölf Steinmetzen sind: Kaspar, Thoman Steyrer, Jörg, Christl, Hans, Sigmund, Hans Plank, Hans Bärly, Thoman Paurer, Ulrich, Heinrich und Hans Schalmayer.

ſo 1465 allein 200 Stück zu den Rippen des Kirchengewölbes [1]). Kalköfen und Ziegelöfen wurden wie die Steinmetzhütte in der Nähe des Bauplatzes errichtet. Auch einer Steinſäge wird Erwähnung gethan. In Ueberwachung der Arbeiten, ſpeziell aber in Schreibgeſchäften ſtand den Baumeiſtern ein Schreiber, Hans Räm, zur Seite. Dieſer verzeichnete die Arbeitstage der einzelnen Arbeiter und ſtellte die Rechnungen zuſammen, zu welchem Zwecke er die Zeichen der Steinmetze in die auf Pergament gezeichneten Bauriſſe ſetzte [2]).

Die Arbeit wurde dem Winter und Sommer gemäß geregelt und bezahlt. Der Steinmetz und der Zimmermann erhielten 8 kr. per Tag für Koſt und Lohn im Sommer, 7 kr. im Winter; der Steinmetzmeiſter aber per Tag 1 Pfd. (12 kr.) nebſt 1 Maß Wein, und der erſte Zimmermann, Meiſter Hans der Hattler, 11 kr. und per Woche 6 Maß Wein; Handlanger, unter denen wir drei Weiber finden, erhielten 5 kr. per Tag, die Steinklieber 2 kr. und die Koſt, der Schreiber aber je nach der Jahreszeit 6 und 7 kr.

Die Arbeit, welche 1466 mit gleicher Anzahl von Kräften fortgeſetzt wurde, war zu Ende des Jahres ſo weit vorgeſchritten, daſs in das Gewölbe der Schluſsſtein gelegt werden konnte. Wie das Aufſetzen des Thurmknopfes, der Beginn des Einwölbens der Kirche [3]) und „das Brennen des letzten Ziegelofens“ [4]) wurde auch dieſer Bauabſchnitt mit Spenden gefeiert. Meiſter Hans erhielt, „als er das gewölb zugeſchloſſen hat“, 4 Mark und 3 Pfd. Berner „zur peſſerung“, den 16 Geſellen wurde ein Mahl gegeben [5]).

Obwol im Jahre 1466 das Kirchengewölbe, deſſen Rippen durchaus mit Blattwerk gedeckt und geziert wurden, vollendet daſtand,

---

[1]) Die zum Kirchenbau verwendeten Steine werden in den Rechnungen auch bezeichnet mit „Schloſsſtein“ und „Koſtſtein.“

[2]) So erkläre ich auf Grund gütiger Mittheilungen des Herrn Dombaumeiſters F. Schmidt die nachſtehenden Stellen aus der Baurechnung von 1467. Auch bei St. Stefan in Wien exiſtirt nach derſelben Quelle der Grundriſs eines Gewölbes, in welchem zu jedem Steine das Zeichen des betreffenden Steinmetzen geſetzt iſt, offenbar zum Nachweiſe für Ausführung und Abrechnung.

„Item mer hab ich ausgeben 9 kr. umb ain pergamen haudt, da man die zaichen aufgeſchriben der kirchen.“

„Item mer hab ich ausgeben 1 ß Berner her Hanſen, das er die zaichen an hat geſchrieben.“

„Mer han ich ausgeben her Hanſen Räm 6 kr. zu ſchreiben die zaichen.“

[3]) Meiſter Hanſen, als er das gewelb angefangen, 8 kr.

[4]) Zum brennen des letzten ofens den meiſter und ſeinen 2 knechten 20 ß.

[5]) Vermerkt, als die geſellen das gewelb zugeſchloſſen handt, hab ich 16 geſellen ain mal geben und gib für zwei 7 kr., facit 4 ß 8 kr.

wurden in den folgenden Jahren bis 1474 noch Steinmetzen in und an der Kirche beschäftigt, in den letzten Jahren allerdings nicht so zahlreich wie in den ersten zwei Jahren. 1472 finden wir nur den Steinmetzmeister Peter von Tramin, den Steinmetz Kaspar und einen „fremden" Steinmetz beschäftigt, 1473 denselben Meister und die Steinmetzen Johannes, Heinrich, Hans Zwick und Kaspar Musak. Im Jahre 1474 arbeiteten nur noch Meister Thoman von Inzing mit den Steinmetzgesellen Hans Zwick und Kaspar Musak. In diesem Jahre wurde auch die Sakristei (der „Sagerer") gebaut, nachdem zuvor, und zwar des schlechten Terrains wegen, Pfähle geschlagen worden waren.

Im Jahre 1472 ließ man die Kirche bereits auch mit Malereien und Bildwerken aus Holz zieren. Die Malereien wurden dem Innsbrucker Hofmaler Ludwig Konreuter übertragen. Er war mit einem Gehilfen und einem Knecht nach Seefeld gekommen und arbeitete hier vier Wochen lang. Für Speise und Trank wurden allen Dreien täglich 18 kr. bezahlt; überdies erscheinen in der genannten Zeit noch 21 Maß Wein für dieselben verrechnet. Es scheint, dass Meister Ludwig seine Arbeit im Jahre 1472 nicht vollendete, sondern sie im folgenden Jahre fortsetzte, da die Baurechnung von 1473 die Notiz enthält, dass dem Maler von Innsbruck 30 Pfd. und als Trinkgeld seinem Knecht 1 Pfd. gegeben wurde.

Auch der für Seefeld mit Arbeit betraute Bildschnitzer ist ein Meister aus Innsbruck. „Item vermerkt", sagt uns die Baurechnung, „dass der Gall bildschnitzer von Isprung 6 bild in die antsager[1]) gemacht hat."

Neben dem Maler und Bildschnitzer arbeitete auch ein Goldschmied von Innsbruck, Hans Singelsberg, für das Gotteshaus, zunächst eine Monstranze im Gewichte von 7 Mark und 3 Loth. Für seine Arbeit erhielt er 3 fl., für eine Mark Gewicht und für das Vergolden 20 welsche Gulden. Eine andere Monstranze verfertigte Meister Jakob, Goldschmied von Innsbruck; er erhielt hiefür zu Macherlohn 1 Mark 5 Pfd. und 6 kr. Später erhielt der Meister weitere 14 fl. Zu diesen Monstranzen hatte Herzog Sigmund einmal 30 fl., ein anderes Mal 10 fl., die Herzogin 12 Loth Silber nebst 23 Pfd. Berner beigesteuert. Die Schlosserarbeiten wurden von Meister Rab und Meister Lorenz von Innsbruck ausgeführt.

[1]) Sager, Sagrer = Sakristei. Antsagrer vielleicht Vorsakristei oder vordere Sakristei.

Letzterer verfertigte unter anderem das Schloss zum Taufstein und das Gitter.

Diese und andere Kirchen [1]) ließ Erzherzog Sigmund auch mit Werken der Glasmalerei zieren, deren wir an dieser Stelle ebenfalls etwas näher gedenken wollen.

In der Zeit Sigmunds, wie auch später finden wir, dass die Glasmalerei lediglich von einzelnen Malern gepflegt und ausgeübt wurde. Vereinte Kräfte zum Zwecke des Glasmalens oder eine Anstalt zur Herstellung ausgedehnter solcher Arbeiten für Kirchen- und Profanbauten finden wir nirgends. Von den Glasmalern, die von Erzherzog Sigmund beschäftigt worden sind, nennen uns die Urkunden nur drei. Einer, der „Meister Thomas", welcher in Innsbruck selbst sich bethätigte, hat 1460 auf Bestellung Sigmunds „ein Glas" in die St. Jakobskirche zu Innsbruck hergestellt und war 1466, und zwar ebenfalls über Auftrag des Erzherzogs, mit der Herstellung „eines Glases" für St. Wolfgang bei Salzburg beschäftigt, in welcher Kirche bekanntlich Michael Pacher von Bruneck seinen hochberühmten Altar aufgestellt hat. Es haben somit zwei Tiroler Meister für St. Wolfgang sich bethätigt — ein weiterer Beweis für das große Ansehen, welches die Künstler dieses Landes weit über dessen Grenzen hinaus schon damals genossen haben. Zwei andere Glasmaler, Konrad Gaugsburger von Schönau und Wirsing von Augsburg, lieferten die Glasgemälde für die Spitalkirche von Meran, von welchen sich einzelne noch bis auf den heutigen Tag erhalten haben [2]). Die Glasmaler des 15. und 16. Jahrhunderts übten gleichzeitig auch das Malerhandwerk aus, daher Maler Thomas auch mitunter als Glaser erwähnt wird. Ebenso war auch der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebende treffliche Maler Paul Dax Glasmaler und gleichzeitig Hofglaser.

---

[1]) Von Erzherzog Sigmund wurde auch die Kirche zu St. Sigmund in Sellrain, die am Lueg und die in Kaltenbrunn (1463), die Georgskapelle in Ambras und 1490 die Kapelle zu Wilten erbaut.

[2]) „Ein Glas" ist nichts Anderes als ein Glasgemälde. Es wäre undenklich, dass zu einer gewöhnlichen Verglasung in Meran ein Glaser aus Augsburg und für St. Wolfgang ein solcher aus Innsbruck bestellt worden wäre. Zur bloßen Verglasung wurden die Glaser vom Orte selbst, oder wenn hier keiner war, vom nächstgelegenen Orte genommen, so 1479 zur Verglasung im Schlosse Sigmundslust der Glaser von Schwaz. Das Glas zu einfacher Verglasung der Fenster nannte man von seiner Form Scheiben, unter welcher Bezeichnung solches Glas ausnahmslos in den alten Rechnungen vorkommt.

Von den Profanbauten Erzherzogs Sigmund wäre noch zu erwähnen das Haus, welches er seinem Trabanten, dem Riesen Nikolaus Haidl, in der Hofgasse zu Innsbruck erbauen ließ. Dieses noch gut erhaltene und mit dem aus Stein gemeißelten Bildnisse des riesigen Mannes gezierte Haus, noch jetzt das Riesenhaus genannt, ist kunsthistorisch auch insoferne von Interesse, als es hier die Zeit des ersten Ueberganges vom Spitzbogen in den Rundbogen konstatirt. Das Portal dieses 1480 erbauten Hauses hat bereits die Konstruction des Rundbogens. Seine Leibung ist mit tiefen Hohlkehlen und Rundstäben gegliedert, letztere auf schräg kannelirten Sockeln; der Bogen selbst ist mit sich durchkreuzenden Stäben eingefasst. Die vielen Portale ähnlicher Konstruction, welche noch jetzt in Innsbruck gefunden werden, datiren aus der letzten Regierungszeit Erzherzogs Sigmund.

So viel auch in dieser Zeit gebaut worden ist, fällt es doch schwer, die Baumeister in der heutigen Bedeutung des Wortes zu bestimmen. Die Bezeichnung „Baumeister" kommt zwar im 15. und 16. Jahrhundert sehr häufig vor, und es wird bei den meisten Bauwerken auch der Baumeister namentlich angeführt, darunter verstand man aber die Persönlichkeit, welcher die Beschaffung der Gelder und deren Auszahlung an die Arbeiter oblag. Was wir unter Architekt und technischem Bauleiter verstehen, war damals der „Werchmeister." Solche Werkmeister waren unter Erzherzog Sigmund Hans Sydel Goltperger, Hans Kast aus München, Leonhard Fries, Heinrich, genannt der Preuß (aus Elbing) in Bregenz, Hans Hueber an der Etsch (1485 urkundlich in Sigmundskron), Hans von Tobl (zugleich Büchsenmeister) in Taufers und Meister Niklas in Innsbruck. Im Jahre 1480 ernannte Erzherzog Sigmund Bartlmä Fronmüllner zu seinem „obristen werkmeister." Meister Niklas, welcher 1473 in Innsbruck als Werkmeister von Memmingen erscheint und von Erzherzog Sigmund angestellt wurde, war seines Zeichens ein Steinmetz und führte bald den Titel „Hofmaurer", bald den Titel „Werchmeister." Von ihm wurde nicht blos das Grabmal des Riesen Haidl[1]) gemeißelt, sondern wahrscheinlich auch das sogenannte Riesenhaus in der Hofgasse zu Innsbruck gebaut und daher wol auch das steinerne Riesenbild an demselben verfertigt und die Steinmetzarbeit zum Portal und zu den Fenstern hergestellt.

[1]) „Niclas Hofmaurer" erhält 1494 „auf arbeit weiland Niclas Haidl, langen manns seligen begräbnisstain 56 fl." (Raitbuch 1494).

Von diesem Meister dürfte auch die mit großem Verständnis gearbeitete steinerne Wappentafel mit dem dreifachen Wappen sein,

von welcher wir hier eine Abbildung geben [1]). Dieſer Wappenſtein ſchmückte früher die Façade der erzherzoglichen Burg zu Innsbruck; neueſtens iſt dieſes mehrfach intereſſante Werk in den Beſitz des Muſeums zu Innsbruck übergegangen. Das mit dem Wappen von Oeſterreich und Tirol vereinte ſächſiſche Wappen deutet auf die Zeit nach der zweiten Verheiratung Erzherzogs Sigmund, welcher 1484 ſich mit Katharina von Sachſen vermählte [2]).

Der Steinmetz in der Zeit Sigmunds hat überhaupt eine größere Bedeutung, als man ihm gewöhnlich beizumeſſen pflegt. Der Steinmetz zeichnete und meißelte nicht blos die Portale, Maßwerke, Säulen ꝛc. für architektoniſche Bauten, er entwarf auch die Pläne zu dieſen ſelbſt. So war z. B. 1491 Baumeiſter (im heutigen Sinne des Wortes) der großartigen Kirche zu Schwaz ebenfalls ein Steinmetz, nämlich Meiſter Aſum (Erasmus), Steinmetz von München. Noch unter Ferdinand I. werden wir einem Steinmetz begegnen, welcher am Hofe als Baumeiſter hoch in Ehren ſtand. Der Steinmetz war aber auch der Bildhauer im eigentlichen Sinne des Wortes. In dieſem Sinne haben wir namentlich zwei hervorragende Steinmetzen aus der Zeit Erzherzogs Sigmund zu verzeichnen, nämlich die Steinmetzen Chriſtoph Geiger und Lucas Maurus. Vom erſteren ſind die Grabmale des Grafen Leonhard von Görz und der Freifrau von Wolkenſtein, gebornen von Thun, in Lienz [3]), vom letzteren das Grabmal des venetianiſchen Heerführers Robert von San Severino im Dome zu Trient.

Die bezeichneten Werke der beiden Meiſter, nämlich das Grabmal des Grafen Leonhard von Görz und des Robert von San Severino, ſind zwar durch Kaiſer Maximilian I. geſetzt worden,

---

[1]) Aus dem Jahrbuche d. kunſthiſt. Sammlungen d. a. h. Kaiſerhauſes I, 190.*

[2]) Die zuerſt von M. Herrgott (Mon. habsb.) abgedruckte Inſchrift, welche von unkundiger Hand geſchwärzt und wol ſchon vom Steinmetz nicht ohne Fehler reproducirt wurde, dürfte richtig geſtellt lauten:

Sum dux ille pius, Scipio velut alter amicis.
Aere salutiferam do pietatis opem.
Ergo eja superos lachrimis pie testor obortis
Ut mea nestoreos hauriat aura dies.

Das vom Steine abgefallene Stück mit den letzten zwei Worten iſt verloren gegangen. Die Inſchrift ſelbſt ſtammt wahrſcheinlich aus der Feder des Humaniſten Johannes Tiberinus, auf welchen der ſprachliche Vergleich hinweiſt.

[3]) Über Chriſtoph Geiger und ſeine Arbeiten in Lienz vgl. Abhandlung VII.*

allein Kunst und Künstler der beiden Monumente gehören entschieden der Zeit Sigmunds an, zu dessen Lebzeiten auch das Trientiner Grabmal noch ausgeführt worden. Dieses Grabmal wurde 1493 auf Befehl und Kosten Kaiser Maximilians durch den Steinmetzen Lucas Maurus ausgeführt. Die Bedeutung dieses Monuments rechtfertigt eine etwas ausführlichere Geschichte desselben.

Nach den traurigen Erfahrungen mit ihrem früheren Feldherrn hatten die Venetianer das Kommando ihres gegen Tirol kämpfenden Heeres Robert von San Severino übertragen. Der Tapferkeit der Tiroler und der Klugheit des von Erzherzog Sigmund an ihre Spitze gestellten Führers war aber auch dieser Mann nicht gewachsen. In der für die Tiroler siegreichen Schlacht von Calliano (bei Trient) 1487 fand er kämpfend seinen Tod. Der Sieger betrachtete den Leichnam des feindlichen Heerführers als die würdigste der errungenen Trophäen, brachte ihn nach Trient und widmete ihm eine ehrenvolle Begräbnisstätte. Das Grab Roberts von San Severino war insbesonders der Stolz der deutschen Gemeinde von Trient, welche ein Hauptverdienst um den glorreichen Sieg von Calliano und um die „Eroberung des Leichnams des signor Rupert" sich vindiciren konnte. Als daher Kaiser Maximilian auf die Bitte der Söhne Roberts von San Severino und das Fürwort des Herzogs von Mailand die irdischen Reste des gefallenen venetianischen Heerführers ausliefern wollte, widersetzte sich die deutsche Gemeinde von Trient und beschwor den Bischof mit Berufung auf ihren Antheil am Siege von Calliano, Kaiser Maximilian von seinem Vorhaben abzubringen [1]). Der Wunsch der deutschen Gemeinde von Trient wurde erfüllt und der von ihr „eroberte Leichnam" blieb in Trient, wo jedoch Maximilian in hochherziger Weise dem feindlichen Heerführer ein ehrenvolles Denkmal errichten ließ.

Die Form, in welcher das Grabmal gegenwärtig aufgestellt erscheint, ist nicht die ursprüngliche. Schon aus den Notizen des landesfürstlichen Rechnungsbuches geht hervor, dass das Grabmal nicht in einem Denksteine, sondern in einem „Sarg" bestand. Das Monument in seiner jetzigen Zusammenstellung wird gebildet durch den in die südseitige Mauer des Domes eingesetzten Sargdeckel, über und unter welchen die beiden Schmalseiten der Tumba angefügt wurden. Die beiden Längentheile sind ganz abhanden gekommen. Auf dem eingemauerten Sargdeckel ist nun

---

[1]) Das Bittgesuch der deutschen Gemeinde an den Bischof im Statth.-Arch., Max. XIII, 511.

das lebensgroße Bildnis Roberts von San Severino in Hochrelief abgebildet. Das meisterhaft modellirte und ausgeführte Bildnis [1]) überrascht insbesondere durch die individuelle, porträtähnliche Darstellung und durch die geistreiche Charakteristik des gefallenen Helden. Der edle Ritter steht hier in seiner vollen Rüstung, aber als Besiegter. Seine Linke hält zwar noch das verforgte Schwert fest, in dessen Knopf der venetianische Löwe gravirt ist, aber sein Haupt ist ungewappnet und der von ihm krampfhaft gehaltenen Fahne Venedigs ist der Schaft gebrochen und die Fahne sinkt mit dem gedemüthigten Löwen von San Marco zu Boden. Ist schon der Gesammteindruck des Bildes ein mächtiger, so wird er noch erhöht durch die Virtuosität, mit welcher der Künstler die einzelnen Theile behandelt hat. Namentlich sind Kopf und Hände mit dem größten künstlerischen Verständnis und mit anatomischer Schärfe gezeichnet und modellirt. Die weise Benützung des Raumes links durch die sinkende Fahne, rechts durch das Anbringen des Wappenschildes beurkundet ebenfalls seinen künstlerischen Geschmack. Das aus dem warmen, röthlichen Trientiner Marmor herausgemeißelte Bildnis ist mit Ausnahme der Fußspitzen und der Parirstange des Schwertes vollkommen erhalten und künstlerisch das wertvollste Monument des kunstreichen Domes von Trient.

So erfreulich es ist, den Namen des trefflichen Meisters der Vergessenheit entzogen zu wissen, so ist uns doch Näheres über ihn leider nicht bekannt. Nicht einmal die Nationalität dieses Mannes ist urkundlich festzustellen. Doch ist dieser Bildhauer, wenn auch sein Name wie eine Verdeutschung von Lucca Moro klingt, zweifellos ein Deutscher, denn erstlich kommt der Geschlechtsname Maurus in Deutschland wirklich vor, und zweitens verräth die Arbeit selbst durchaus einen deutschen Bildhauer. Die Behandlung der Formen, die Schärfe der Konturen, der Faltenwurf der Fahne und die Profilirung der Umrahmung des Steines konstatiren die Hand eines deutschen Meisters [2]).

Die am Rande des Steines herumlaufende Inschrift besagt: nach cristi gepurd MCCCCLXXXVII jar an sand laurentzii tag hat uberwundn der durchleuchtig fürst fürst ertzherzog sigmund von osterreich die venediger vnd ir haubtman senior robert ligt hie begraben dem got genaddeig sey.

[1]) Vgl. die Abbildung in Abhandlung I, 15.* — Die Zeichnung ist von dem um die k. k. Fachschule von Trient sehr verdienten Architekten E. Nordio.

[2]) Über Lucas Maurus findet sich eine kleine Arbeit Schönherrs in seinem Nachlasse. Dieselbe bietet jedoch keinen wesentlich neuen Inhalt.*

Der über dem Steine angebrachte Theil des ehemaligen Sarges ist mit fünf Wappenschildern geziert. Der unter demselben eingemauerte Sargtheil enthält die Inschrift:

MCCCCLXXXVII.
Italiae victor Severina stirpe Robertus
Sigmundum Australem sensit in arma ducem.
Ter proceres Veneti bello petiere Tridentum,
Ter victi. Hic victus ecce Robertus adest.

Ein guter Meister war auch Cristan Nickinger von Rattenberg. Von dessen Hand ist die im Salinenhofe von Hall stehende Säule, deren laternförmiger Aufsatz das Bildnis Herzogs Sigmund und der hl. Barbara im Relief enthält. Diese Bildsäule, sogenanntes „Marterbild", wurde hauptsächlich aus den Mitteln des Erzherzogs Sigmund errichtet und 1486 die Ausführung des Werkes dem genannten Steinmetz übertragen, der es 1489 vollendete.

Außer den angeführten Steinmetzen finden wir noch einen Steinmetz Heinrich von Imst und den Steinmetzen Hans Haldner von München vom Hofe mit Arbeiten betraut. Letzterer hatte den Auftrag erhalten, zwei Bilder für das Spital in München anzufertigen.

Zu den Bildhauern Sigmunds müssen wir endlich noch den „Gipsgießer" Hans Ratold zählen, welcher von Augsburg nach Innsbruck gekommen war und von Erzherzog Sigmund 1475 den Auftrag erhalten hatte, für ihn und seinen Vater Herzog Friedrich, sowie für die Frauen und Kinder beider „ein begräbnis von Yps (Gips) zu gießen mit tabernakeln, winbergen, bilden und den 13 landen" (d. h. mit den Schilden der 13 Länder). Zwischen je zwei Schilden, von denen sechs an jeder der beiden Seiten der sieben Fuß hohen Tomba und das dreizehnte „zu füßen" zu stehen kam, sollte der Künstler ein „ungefärlich mannshohes bild" anbringen [1]). Ratold war mit der Ausführung dieses Grabmales bis 1482 beschäftigt, in welchem Jahre er die letzte Bezahlung von 118 fl. rh. dafür erhielt.

Schließlich sei noch erwähnt, dass ein leider ungenannter Bildhauer vorzugsweise in Elfenbein arbeitete und namentlich in den Jahren 1466 und 1467 für seine „helfenbeinen pilder" an Herzog Sigmund einen geneigten Abnehmer fand.

Die Erzgießerei, welche unter Kaiser Max einen so großen Aufschwung genommen, wurde schon von Erzherzog Sigmund ins

[1]) Der zwischen Erzherzog Sigmund und Hans Ratold in Betreff der Anfertigung des Grabmals abgeschlossene Vertrag findet sich abgedruckt in der Abhandlung III.*

Auge gefaſst. Bereits im Jahre 1460 berief er einen Gießer aus Lindau, Hans Prein, welcher auf Koſten Sigmunds in Bregenz ſich etablirte, um „für ſe. gnaden allerlei zu gießen.“ In Innsbruck ſelbſt finden wir 1480—1494 den Gießer Jörg Endorfer, 1484 bis 1498 den aus München berufenen Rothſchmied Jörg Schleſinger und 1491 den Rothſchmied Meiſter Gilg. Schleſinger hatte ſeine Werkſtätte in Hötting. Er lieferte für den Hof unter anderem auch die „meſſinen becken“, ein Hausgeräth, welches aus dieſer Zeit noch gegenwärtig ziemlich häufig zu finden iſt und irrthümlich mit Taufſchüſſel bezeichnet wird. Der berühmteſte unter den Erzgießern Erzherzogs Sigmund iſt Peter Löffler [1]), der Stammvater der zahlreichen Erzgießer dieſes Namens. Die durch ihre ſchöne Arbeit, wie durch ihren Klang berühmte große Glocke von Schwaz iſt ein Werk des Meiſters Peter. Ob der bereits 1476 urkundlich erwähnte Büchſenmeiſter Godl auch Gießer war, iſt mit Beſtimmtheit nicht zu ſagen.

Peter Löffler 1490.

Von dem früher genannten Erzgießer Jörg Endorfer hat ſich ein in jeder Beziehung höchſt merkwürdiges Werk erhalten, eine für Erzherzog Sigmund gegoſſene Kanone. Das Geſchütz iſt in unbekannter Zeit in türkiſchen Beſitz gekommen und ſtand bis zum Jahre 1862 auf den Wällen von Rhodus. Im genannten Jahre machte Sultan Abdul-Aziz dasſelbe dem Kaiſer Napoleon zum Geſchenke, welcher das wertvolle Stück nach Paris bringen und im Artilleriemuſeum daſelbſt deponiren ließ. Das Geſchütz iſt ein ſogenanntes „Hauptſtuck“, hat eine Länge von 3·62 Meter, ein Kaliber von 0·39 Meter und beſitzt eine Kammer von 0·66 Meter Länge und 0·19 Meter Durchmeſſer. Zunächſt der Mündung iſt das Geſchütz mit dem Tiroler Adler und dem öſterreichiſchen Bindenſchild mit Bügelkronen geziert und mit folgender Inſchrift in gothiſchen Buchſtaben verſehen:

die katerl (Katharina) buls ich, vor meinem gebalt büet dich;
das vnrecht strat ich jörg evdarfer gos mich.

auf der Mitte des Geſchützes oben:

sigmvnd ertz/herzog zc öster/reich etc. mccc/vnd im lxxxvii

am oberen Ende vor dem Zündloche:

jörg . . . . . gos mich [2]).

---

[1]) Die nebenſtehende Abbildung iſt dem Jahrbuche der kunſthiſtoriſchen Samml. des a. h. Kaiſerhauſes I, 195 entnommen.*

[2]) Quellen zur Geſchichte der Feuerwaffen, herausgegeben vom Germaniſchen Muſeum. Leipzig 1877. Seite 48, Tafel LI—LII.

Reiche Beſchäftigung und Unterſtützung fand bei Erzherzog Sigmund das Handwerk der Goldſchmiede. Als Gatte zweier Frauen und außerdem vielleicht der galanteſte Mann ſeiner Zeit, endlich in ſeinen alten Tagen ein ſehr frommer Herr, der ſeine Goldſchmiede auch reichlich für die Kirchen arbeiten ließ, war Erzherzog Sigmund ein ſtets geneigter Käufer des kunſtreich verarbeiteten edlen Metalles. Zahlreiche einheimiſche und auswärtige Goldſchmiede arbeiteten für den Hof zu Innsbruck und kein Abenteurer [1]) ſchied mit ſeinem Juwelenkram von der tiroliſchen Hauptſtadt, ohne die beſten Stücke davon hier verkauft zu haben. Eine große Bereicherung erhielt das Schatzgewölbe Erzherzogs Sigmund auch durch zahlreiche Geſchenke, welche dem beliebten Landesfürſten von Tirol von den verſchiedenſten Seiten geſpendet wurden. So bedachten auch die Sieger bei Murten den Erzherzog mit einem Theile der erbeuteten Schätze Herzogs Karl von Burgund, darunter ſieben große Banner, goldene und ſilberne Pokale ꝛc. [2]).

Das von Erzherzog Sigmund hinterlaſſene Silbergeſchirr ſtand noch 1521 in hohem Anſehen. Als die große Geldnoth dieſes Jahres auf dieſen Silberſchatz hinwies, wagte es ſelbſt die ſonſt alles „verfinanzende“ Raitkammer nicht, daran ſich zu vergreifen. Regierung und Kammer berichten vielmehr an den Kaiſer: „Als wir ſolh ſilbergeſchirr geöffnet, haben wir darin vil hübſcher und anſehnlicher ſtuck von gueter, ſaubrer, wol gemachter arbeit gefunden, daz, als guete goldſchmid anzeigen, ſchad were, daſs die alſo erprochen und die verluſt daran gelitten werden ſollten, wann (weil) ſie noch eine credenz wol zieren und zu geprauchen nützlich und erlich ſein, darauf wir dieſelben ſtuck alſo ganz bleiben und etwas beſſern haben laſſen.“

So zahlreich die Meiſter des Handwerks der Goldſchmiede in der Zeit Sigmunds urkundlich erſcheinen, iſt doch nur in einzelnen Fällen angegeben, was ſie für den Erzherzog oder deſſen Hof geliefert haben. Zudem werden, wie aus den ausbezahlten Summen hervorgeht, gerade die wertvollſten Sachen nicht erwähnt. Da jedoch auf die Bekanntgabe des Namens eines Meiſters ſchon ſo oft auch

---

[1]) Unter dieſer Bezeichnung erſcheinen in den l. f. Rechnungsbüchern die mit Galanteriewaren hauſirenden Fremden.

[2]) Ductores belli divisa ex ordine praeda
Digna Sigismundo Tirolensi munera mittunt:
Signa ducis victi, vexilla ingentia septem,
Tum phaleras vestesque argenti pocula et auri.

(A. Zingerle: De carminibus latinis saeculi XV. et XVI. ineditis, p. 134, Oeniponti 1880).

ein Werk desſelben ermittelt worden iſt, wollen wir alle uns bekannten Goldſchmiede aufzählen, die mit Arbeiten für den Hof Sigmunds betraut worden ſind, oder von denen derſelbe einzelne Stücke gekauft hat.

1460 arbeiten für den Hof zwei Innsbrucker Goldſchmiede, von denen jedoch nur die Vornamen Michel und Hans bekannt ſind, ferner der Meiſter Reichart [1]);

1463—1472 Hans Vogel oder Vogler;

1463—1474 Meiſter Bernhard; 1466 verfertigte er für die Erzherzogin Eleonora außer verſchiedenen Schüſſeln, Trinkgeſchirren („Köpfen"), vergoldeten Tiſchmeſſern u. ſ. w. auch ein Bildnis St. Jakobs, für welches ihm der Hofmeiſter Konrad Vintler 112 Dukaten ausbezahlte, 1463 und 1474 vergoldete er des Kaiſers Harniſch.

1465 Hans Singensperg;

1466 Heinrich Kandler, 1460—1462 Jakob, Andrä, Niklas und Wolfgang Peck;

1484—1490 Jörg Enderl;

1484 Nikolaus Rott in Schwaz, Hans Herzog von Landshut;

1486 Lorenz Schlachtmann, Niklas Singlsperger in Schwaz;

1486—1495 Konrad Altenſteig und deſſen Bruder Heinrich, Hofgoldſchmied;

1488, 1489 Hans Karius in Meran;

1488—1495 Leonhard Löbl von Landshut;

1489 Michl Hack, 1489, 1490 Leonhard Zopper in Meran;

1490 Hans Stöb, Ludwig Clement;

1492 Konrad Harple;

1492—1495 Jörg Rinderpach;

1493 Benedict Burkart.

Benedict Burkart, 1500 von Kaiſer Maximilian zu ſeinem „Stempfelgraber" ernannt, iſt wol auch als der Verfertiger ſeines Petſchafts [2]) zu betrachten, deſſen vorzügliche Arbeit dem Meiſter große Ehre macht. Er war Bürger von Innsbruck und beſaß zwei Häuſer, von denen eines ſchon 1446 ſein Vater innehatte.

Burkart Benedict.

[1]) Der Grund, daſs ſo viele Meiſter lediglich mit dem Vornamen aufgeführt erſcheinen, liegt einfach darin, daſs dieſelben keinen Zunamen hatten. Die Geſchlechtsnamen kommen in Tirol noch im 16. Jahrhundert nicht allgemein vor.

[2]) Aus dem Jahrbuche der kunſthiſtoriſchen Samml. des a. h. Kaiſerhauſes I, 194.*

Aus der Werkstätte des Innsbrucker Goldschmieds Hans Vogel stammt höchstwahrscheinlich der formschöne, geschmackvoll ornamentirte und an einzelnen Stellen emaillirte Kelch der Schloßkapelle von Wiesberg, wohin ihn Erzherzog Sigmund, laut der am Fuße des Kelchs angebrachten Inschrift im Jahre 1463 geschenkt hat.

Unter den von Erzherzog Sigmund an Kirchen gespendeten Goldschmiedearbeiten befand sich auch ein Reliquienkästchen, welches ein kniender Engel auf seinen emporgehobenen Händen trug. Von diesem wertvollen Stücke ist leider nur mehr der in Silber gegossene und ciselirte Engel erhalten, welcher gegenwärtig den Fuß der Monstranze von Münster, wohin das Reliquiarium geschenkt worden war, bildet.

Die Leistungen der Innsbrucker Goldschmiede beschränkten sich übrigens nicht blos auf die künstlerische Bearbeitung edler Metalle, sie verstanden sich auch auf die Schmelzmalerei, auf das Emailliren. So lieferte Meister Reichart 1484 dem Erzherzog Sigmund 12 „gemelirte" Löffel. Mit ihrer Kunst kamen die Goldschmiede auch anderen Handwerkern zu Hilfe, namentlich Plattnern und Gießern. Von ersteren übernahmen sie die Harnische zum Vergolden, die Werke der letzteren halfen sie ciselirend „ausbereiten."

Unter den Goldschmieden, deren wir oben gedacht haben, verdient noch besondere Erwähnung der Schwazer Goldschmied Niklas Rott. Derselbe war nämlich auch Siegelschneider und arbeitete urkundlich in diesem in jener Zeit sehr ausgebildeten Fache für Erzherzog Sigmund in den Jahren 1483 und 1484.

In der Zeit Sigmunds waren so viele und tüchtige Goldschmiede in Innsbruck thätig, dass der Nachfolger in der Regierung des kleinen Landes den Bedarf gedeckt fand [1]).

Eine weit über die Grenzen des Landes hinausgehende Berühmtheit hatte unter Herzog Sigmund das Kunsthandwerk der Plattner oder Harnischschläger zu Innsbruck (Mühlau) sich erworben. Die landesfürstliche Plattnerei finden wir schon 1460 sehr blühend. In diesem Jahre fand bereits ein Innsbrucker Harnisch, welcher zu seiner Verschönerung auch Goldverzierungen [2]) erhielt, den Weg nach Schottland. Er war bestimmt für des Erzherzogs Schwager. Außer

---

[1]) Von anderen tirolischen Goldschmieden seien hier aus der Zeit Sigmunds noch erwähnt: Meister Jörg in Brixen, Meister Gabriel in Innsbruck und Meister Lehemann in Trient, welcher den silbernen Reliquienkasten (arca argentea) Simons von Trient verfertigte.

[2]) Es ist nicht bekannt, auf welche Weise die hiezu dem Goldschmied Michael übergebenen 10 Ducaten und 4 rh. Gulden technisch verwendet wurden.

dem Harnische wurden noch eine Armbrust und ein Köcher als Geschenke an den König abgesendet.. Geschenkweise wurde 1460 noch ein zweiter Harnisch aus der Hofplattnerei von Innsbruck abgeschickt, nämlich an den Kurfürsten von Mainz. Ringe und Nägel an diesem Harnische waren durch den Hofgoldschmied vergoldet worden.

Obwol die Anstalt mit ihren Erzeugnissen den größten Anforderungen entsprechen konnte, ließ Erzherzog Sigmund doch auch andere Plattnereien bereisen, um allfälliges Neue auf dem Gebiete der Harnischschlägerei kennen zu lernen und verwerten zu lassen. So hatte er noch im selben Jahre (1460) seinen Harnischmeister Pankraz nach Mailand gesendet, um die dortige Plattnerei kennen zu lernen und Einkäufe dortiger Erzeugnisse zu machen [1]).

Im Jahre 1472 verfertigte die landesfürstliche Plattnerei Harnische für den König von Neapel. Die Arbeit erwarb sich die Zufriedenheit des hohen Bestellers in so großem Maße, dass derselbe den Harnischmeistern ein Trinkgeld von 20 Dukaten auszahlen ließ.

Es ist nach dem Gesagten nicht blos mit Sicherheit anzunehmen, dass die uns noch erhaltenen prachtvollen Harnische Erzherzogs Sigmund Erzeugnisse seiner eigenen Plattnerei sind [2]), sondern man kann sogar mit Grund behaupten, dass die Plattnerei in Tirol schon im 15. Jahrhundert an Ansehen alle auswärtigen Anstalten dieser Art übertroffen habe. Gekrönte Häupter betrachteten es förmlich als ein Glück, einen Harnisch aus der Plattnerei des Erzherzogs Sigmund zu besitzen. Der König von Portugal hatte sich sogar ein Empfehlungsschreiben Kaiser Maximilians erbeten, um aus der erzherzoglichen Plattnerei zu Innsbruck (Mühlau) Harnische für sich zu erhalten. Dieser richtete deshalb folgendes Schreiben an seinen Vetter in Tirol:

„Maximilian ꝛc. Hochgeborner lieber vetter und fürst. Unser lieber brueder der kunig von Portugal sendet yetz zu den harnaschmeistern von Mülan [3]) von wegen etlichs harnasch, den er im für sein selbs person daselbs machen und bereiten will lassen. Begern

---

[1]) Die Plattnerei in Mailand finde ich erst 1507 wieder erwähnt. Da Kaiser Maximilian zu seinem Zuge nach Rom eine so große Menge von Harnischen benöthigte, dass seine Plattnerei zu Innsbruck den Bedarf zu decken nicht in der Lage war, ließ er auch in Mailand arbeiten und machte namentlich beim Harnischmeister Gabriel de Mora daselbst große Bestellungen.

[2]) Zwei solche Rüstungen besitzt auch die Ambraserſammlung in Wien.

[3]) Das Dorf Mühlau bei Innsbruck, urkundlich Mülen und Mülan.

wir an dein Liebe mit vleiß bittend, du welleſt verfuegen, damit im ſolher harnaſch fürderlichen und auf das artigiſt und peſt zuegericht und gemacht werde. Daran erzeigt uns dein Liebe ſunder freuntlich gevallen. Geben in unſer ſtatt Antwerpp am 12. tag des monats Septembris anno dni. etc. 88, unſers reichs im dritten jare."

Von beſonderem Intereſſe iſt ein Schreiben Philipps des Schönen an Erzherzog Sigmund, in welchem der Sprößling des Kaiſers Maximilian und der Maria von Burgund ſeinen lieben Vetter in Tirol um einen Harniſch aus der Innsbrucker Plattnerei angeht. Der zehn Jahre alte Prinz wünſcht einen einfachen, glattgeſchlagenen, ganzen, leichten Harniſch. In dieſem Harniſche will der Prinz, wie er verſichert, ſeinem bedrängten Herrn und Vater kämpfend zur Seite ſtehen, um die Feinde und Gegner der Häuſer Oeſterreich und Burgund niederzuwerfen. Doch laſſen wir lieber den Wortlaut des intereſſanten Schreibens ſelbſt folgen:

„Dem hochgebornen fürſten unſerm lieben vettern, herrn Sigmunden, erzherzogen zu Öſterreich ꝛc. Philipp von gottes gnaden erzherzog zu Öſterreich, herzog zu Burgundi, zu Brabant ꝛc. Hochgeborner fürſt, lieber vetter. Wir haben eurer Liebe ſchreyben, ſo ir dem edlen unſerm lieben und getrewen Jan von Bergen, herrn zu Walein, unſerm hofmeiſter und Johan Brandtner unſerm cammerer getan, ainen harnaſch den ir uns für unſer ſelbs perſon ſlahen wellet laſſen antreffend, zu ſunderm wolgevallen vernommen und ſenden darauf ewer Lieben hiemit unſer wammas und hoſen, mit ganzem vleiß begerend, ewer Liebe welle uns einen flecht, glatt geſchlagnen, ganzen, geringen harnaſch zu Mülan auf das fürderlichiſt darnach ſlahen und machen laſſen, damit wir dem durchleuchtigiſten fürſten unſerm gnedigen lieben herrn und vater, dem römiſchen kunig ꝛc. in ſolichen ſeinen ſweren und merklichen geſcheften und kriegsleufen, auch euer Lieben, wo die des begern wurde, wider derſelben und unſer loblichen heußer Öſterreich und Burgundi feinde, ungehorſamen und mißgönner in eigner perſon hilf und beyſtand ze tun, dieſelben ungehorſamen zu ir ſelbſterkantnuß und unſer gehorſam ze bringen, die gehorſamen und getrewen dadurch in irm gueten fürſatz und untertenigen willen zu beſterken und feiner kuniglichen wirden und unſer heuſer Öſterreich und Burgundi lob, eer und lang hergebracht guet helfen zu behalten und handhaben, allezeit gerüſt, gericht und bereit ſein. Daran erzeugt uns ewer Liebe ſunder danknemb wolgefallen, widerumb freuntlichen zu beſchulden. Geben in unſer ſtat Mecheln an ſand Symon und Judas der heiligen zwelfboten abent, anno dni. etc. 88."

Des Prinzen Hofmeister Jan von Bergen, welcher in der Harnischangelegenheit seines Herrn die übrige Korrespondenz führte, machte sich diesen Umstand und die Liebenswürdigkeit des tirolischen Landesfürsten ebenfalls zu Nutzen und erbat sich aus dessen berühmter Plattnerei auch „einen slecht, glattgeschlagnen, geringen harnasch" und legte dem Bittgesuche seine Kleider bei, um den daraus resultirenden Leibesverhältnissen entsprechend den erbetenen Harnisch zu erhalten.

Der von Herzog Philipp erbetene Harnisch wurde im März des folgenden Jahres (1489) vollendet und am Samstag nach Mariä Verkündigung dem Hans Österreicher übergeben, um ihn nach Flandern zu bringen. Der Harnisch ist ohne Zweifel derselbe, welcher noch heute in der Ambraserſammlung zu sehen ist. Wenn Freiherr von Sacken (Die Ambraserſammlung, I., 118) sagt, dass der „ausgezeichnet schön gearbeitete Harnisch in seinen Formen große Aehnlichkeit mit denen Sigmunds von Tirol" habe, so erklärt sich nun dies aus ihrer gemeinsamen Werkstätte.

Auch die in der Ambraserſammlung befindlichen zwei Küraſſe des Herzogs Philipp dürften aus der Innsbrucker Plattnerei hervorgegangen sein, da sie in das gleiche Alter des Prinzen fallen und als Plattnerzeichen ein Kleeblatt führen, welches die zu dieser Zeit florirenden Innsbrucker Plattner Treytz in ihrem Wappen führten.

Den Schluſs der mir bekannten hohen Besteller eines Innsbrucker Harnisches bildet Herzog Reinhart von Lothringen. Auch er wendete sich 1492 direkt an Erzherzog Sigmund, dem er mittheilt, dass er seine Diener nach Innsbruck gesendet habe, damit sie ihm daselbst „etlich harnesch" bestellten. Der Erzherzog möge seinen Leuten auftragen, diesen seinen Dienern verhilflich zu sein.

Die Plattnerei des Erzherzogs Sigmund befand sich in dem nahen Mühlen (Mühlau), wo die nöthigen Wasserkräfte sich vorfanden, welche namentlich auch zum Betrieb der Polirmühle nothwendig waren.

Von den Innsbrucker Plattnern oder Harnischschlägern aus der Zeit Sigmunds sind uns urkundlich folgende bekannt[1]):

1460 Konrad Treitz (1469 bereits †) und Meister Pankraz, Harnischmeister.

1466 Hans Veyl oder Veyol, Harnischmeister; Jörg Grems, Harnischmeister.

[1]) Die Jahreszahlen beziehen sich auf das erste urkundliche Vorkommen derselben.

1469 die Harniſchmeiſter Chriſtian Spor, Jörg Treytz, ein Sohn des Konrad Treytz, Adrian Treytz [1]), Chriſtian Schreiner, Kaspar Riedrer.

Ferner finden wir in dieſem Jahre den Plattner Hans Hag, den „Harnaſchpolir“ Wolfgang und den Panzermacher („Pantzirmacher“) Georg Primer.

1471 Meiſter Thoman.

Im Jahre 1479 finden wir außer Riedrer und den beiden Treytz die Harniſchmeiſter Hans Vetterly oder Vetterlain und Chriſtian Told.

1482 Hans Brunner.

Die Harniſchmeiſter Thoman und Hans Brunner waren von Augsburg gekommen und hatten in Innsbruck Anſtellung gefunden.

1484 erſcheint die Plattnerfamilie der Treytz durch einen Criſtan Treytz vermehrt.

1485 finden wir in der landesfürſtlichen Plattnerei von Mühlau auch Jörg und Klaus Wagner und Konrad Waldner als Plattner angeſtellt.

Treytz Jörg 1478.

Treytz Adrian 1492.

Treytz Adrian 1515.

Treytz Adrian 1500.

Marx Treitz 1504.

Auch kommen hier zwiſchen 1466 und 1490 urkundlich die Plattner Oswald Dächſer, Erhart Keller, Klaus Prant, Criſtan Reuter und Stephan Steyrer vor.

1490 und 1493 endlich bethätigten ſich in Innsbruck die Plattner Leonhard und Jörg Harſchmann und Hans Laubermann.

Als landesfürſtliche Wappenmeiſter, denen die Rüſtkammer des Hofes, das ſogenannte Wappenhaus, unterſtand, fungirten unter Erzherzog Sigmund Meiſter Thomas von Ulm und Ott von Tenn.

Der Wappenmeiſter hatte das Zeug zum Rennen und Stechen herzurichten und ſeinen Herrn zum Turnir wie zum Kriege auszurüſten, zu „wappnen.“ Der Wappenmeiſter muſste nicht nur volle

[1]) Die Siegel der Treytz und C. Lachſenvelders (S. 89) ſind dem Jahrbuche der kunſthiſtor. Samml. des a. h. Kaiſerhauſes I, 197—99 entnommen.*

Kenntnis des ganzen Rüstzeugs besitzen, sondern auch in der Plattnerei selbst bewandert sein. Als Sold bezog Meister Thomas jährlich 50 fl. rh., von 1473 an 100 fl., ferner jährlich ein Hofkleid und ein Fuder Wein. Wurde er zur Dienstleistung berufen, bekam er „Futter und Mahl, Nagel und Eisen" auf Kosten seines Herrn, welcher ihm überdies, so oft er ihn zum Stechen oder Rennen brauchte, 10 fl. auszahlen ließ. Das Geheimnis der „Fürstenstücke zum Rennen und Stechen" durfte der Wappenmeister ohne Bewilligung seines Herrn Niemandem offenbaren.

Die berühmtesten Plattner in der Zeit Sigmunds waren die Treytz, Kaspar Riedrer und Hans Brunner. Die Treytz, deren Familie auch der berühmte Geheimschreiber Marx Treytz-Saurwein angehörte und aus deren Schule der Verfertiger des Leibharnisches Kaiser Maximilians hervorgegangen ist, finden wir selbst im Weiskunig verewigt. Die Treytz hatten es namentlich verstanden, den Harnischen eine ungewöhnliche Härte zu geben. „Es sein", heißt es in diesem Buche, „etlich personen aus dem geschlecht Treyzsaurbein gewesen, die haben mit dem harnasch dermaßen ain hert kundt, das man mit kainem armprust dardurch hat schießen mugen." [1]).

Die Zeit Sigmunds ist überhaupt die Zeit der höchsten Blüte der Harnischschlägerei; denn so sehr auch die späteren Harnische durch ihre dekorative Pracht sich auszeichnen, besitzen sie doch nicht die Feinheit und Zierlichkeit der technischen Plattnerarbeit, welche die älteren Werke, namentlich die aus der Plattnerei Erzherzogs Sigmund charakterisirt. Wir wollen daher die 43 Harnische, welche urkundlich bis 1495 dieser Werkstätte entstammten, hier noch anführen. Es bezogen nämlich solche Harnische:

1460 der König von Schottland, der Kurfürst Dietrich von Mainz.
1471 Bernhard Kneringer.
1472 der König von Neapel, einer von Brandis.
1473 Bernhard (Burkart?) von Kneringen (von den Harnischmeistern Kaspar und Vetterl für 10 Mark angefertigt), Rudolf Harber.
1475 der Herzog von Schlesien.
1477 ein Puecher, einer von Beheimb, Sigmund von Welsberg, Bartlmä von Welsberg.
1479 Ritter Cristan (?) Fröschli (der Harnisch wurde von Cristan Spor in Mülen verfertigt).

[1]) Der Weiskunig, Wien 1875, S. 81.

1484 Herzog Albrecht von Sachsen.
1488 Philipp der Schöne, der König von Portugal, Jan von Bergen, Hofmeister Philipps des Schönen, Albrecht von Thun.
1489 Dietrich Preuß.
1490 Herzog Jörg von Sachsen.
1491 Florian Waldauf von Waldenstein, Hans von Puch, Markgraf Sigmund von Brandenburg, ein Leschitz, Kaspar Meyken.
1492 Herzog Reinhart von Lothringen, ein Pardt von München, Balthasar von Thun, Lienhart Rosaner, Andrä von der Reischen, Bartlmä Schlosser, Balthasar Herter.
1493 Herzog Sigmund oder Kaiser Maximilian [1]), Kaiser Maximilian I., der Sohn des Königs von Böhmen, Friedrich Kapeller, Wilhelm Kapeller, ein Klement, Hans Püln (?), Friedrich Harber, Gaudenz von Sall, Dietrich Preyß, Kaiser Maximilian I.
1495 Christoph Augsburger, der türkische Botschafter, Ymber von Gilgenberg.

Von ebenso großer, aber viel allgemeinerer Bedeutung als die Plattnerei Sigmunds war dessen Münze. Die epochemachende Pflege, welche Erzherzog Sigmund dem Münzwesen angedeihen ließ, hängt zusammen mit dem um die Mitte des 15. Jahrhunderts sich enorm steigernden Segen des Tiroler Bergbaues, namentlich der Silberbergwerke bei Schwaz. Im Jahre 1477 wurde, um die Erträge dieses Bergbaues besser verwerten zu können, die alte tirolische Münzstätte in Meran aufgelassen und eine neue Münze zu Hall im Innthal errichtet. Für die kunstmäßige Entwicklung der Gepräge wurde dann im Jahre 1483 der entscheidende Schritt gethan, indem Herzog Sigmund als Erster in Deutschland, wahrscheinlich dem Beispiele folgend, das 1474 Galeazzo Maria von Mailand gegeben hatte, den Versuch machte, die bisherige Rechnungsmünze — in Tirol das Pfund Berner — in Gestalt einer einzelnen Silbermünze darzustellen. Veranlaßt war dieser Versuch wol ohne Zweifel durch die Unmöglichkeit, den überreichen Segen des Bergbaues in der bisher üblichen kleinen Münze zu verwerten. Sigmund aber ging gleich einen

[1]) Es ist nicht gewiss, ob dieser von Matthäus Riedrer verfertigte Harnisch („Stuck und Krebs mit Taschen") für Erzherzog Sigmund oder Kaiser Maximilian angefertigt wurde, da er urkundlich nur als „für seine gnaden selbs gemacht" bezeichnet erscheint. Wahrscheinlicher ist, dass der Harnisch für Kaiser Maximilian bestimmt war.

Schritt über sein mutmaßliches Mailänder Vorbild hinaus, indem er nicht nur Halbpfundner und Pfundner, sondern schon 1484 noch größere Silbermünzen im Werte von $2^1/_2$ und 5 Pfund Berner schlagen ließ, das Muster und Vorbild aller deutschen Thaler! Die Technik dieser Münzen ist bereits eine sehr respektable, namentlich läßt die Zeichnung des Adlers auf den Pfundnern, die des galloppirenden Turnirritters auf den großen Münzen, den Güldinern oder Guldengroschen, wenig zu wünschen übrig; das Porträt des Herzogs trägt ein durchaus individuelles Gepräge und macht in demselben den Eindruck der Treue. Der Schnitt der Stempel ist zwar ziemlich flach, aber rein und korrect [1]).

Die „Stempelschneider" waren, wie wir in der Zeit Maximilians I. und Ferdinands I. sehen werden, ihres Zeichens immer Goldschmiede. Sie schnitten die Stempel für die Münze nach Zeichnungen, die ihnen zu diesem Zwecke gegeben wurden, daher Münzen, die einen verschiedenen künstlerischen Wert haben, von demselben Graveur sein können. Haben wir nun die Stempelschneider Sigmunds unter den Goldschmieden zu suchen, so ist es sehr wahrscheinlich, daſs zu den ersten größeren Münzen desselben der spätere Münzmeister Bernhard Beheim die Stempel geschnitten hat, da derselbe noch 1474 urkundlich als Goldschmied von Innsbruck erscheint. Mit der Bezeichnung „Stempfelgraber" kommt der erste Münzgraveur 1477 vor, nämlich der Stempfelgraber Wolfgang, welcher in diesem Jahre von der Münze in Meran zur Münze in Hall übersiedelte. 1489 wurde er „von neuen Dingen" wieder angestellt.

Zu den Medailleurs können wir auch die Siegelschneider rechnen, welche unter Erzherzog Sigmund, wie dessen zahlreiche und vortreffliche Siegel bekunden, bereits Ausgezeichnetes geleistet haben.

Mit welcher Meisterschaft Siegelschneider und Medailleure in der Zeit Erzherzogs Sigmund in Tirol gearbeitet haben, beweisen zahlreiche Petschafte, von denen wir hier eines in Abbildung wiedergeben. Die damit verpetschafteten Urkunden datiren aus den Jahren 1448, 1487 und 1497. Diese und andere, um diese Zeit in Innsbruck vorkommenden Petschafte sind meisterhaft gearbeitet, namentlich das des erzherzoglichen Kammermeisters Lachsenfelder, welches von einer Formschönheit und Feinheit der Empfindung ist, daſs man kaum mehr versucht sein wird, die mit den Brustbildern Kaiser Maximilians und der Maria von Burgund gezierte Pracht-

Kaspar Lachsenvelder 1486.

[1]) Nach gütigen Mittheilungen des Herrn Prof. Dr. A. Busson.

münze vom Jahre 1479 einem fremden Meister zuzuschreiben, zumal die Stempeleisen zu derselben in der Münze zu Hall sich befunden haben. Um das Petschaft aufzudrücken, wurde auf das starke Papier eine befeuchtete Oblate und darüber ein gleich starker Papierabschnitt gelegt. Der Abdruck setzt also eine große Kraftanwendung voraus, weshalb diese Petschafte von Eisen oder Stahl gewesen sein müssen.

Auch die Siegelschneider gehörten sämmtlich dem Handwerk der Goldschmiede an. Die urkundlich mir bekannten Siegelschneider Sigmunds waren:

1460 Goldschmied Reichart in Innsbruck,

1483, 1484 der bereits erwähnte Nikolaus Rott, Goldschmied in Schwaz,

1485 Jörg Enderl, und 1493 Benedict Burkart, Goldschmied in Innsbruck.

Schließlich wollen wir noch den literarischen Sinn Erzherzogs Sigmund in Betracht ziehen, da er in gewisser Beziehung auch mit seinen Kunstbestrebungen im Zusammenhange steht. Sigmund war nicht blos ein Freund der Kunst, sondern auch der Wissenschaft, von deren Vertretern er sich gerne umgeben ließ. In Beziehungen zu Erzherzog Sigmund finden wir unter anderen den Astronomen Hans Volkart, die Humanisten Franz Niger, Johannes Tiberinus, Peter Bonomus, Dr. Johann Furmagen [1]).

Auch die erste Gemahlin Sigmunds, Eleonore von Schottland, huldigte wissenschaftlichen Dingen; sie erscheint sogar schriftstellerisch thätig, indem sie einen französischen Roman „Pontus und Sydonia" ins Deutsche übersetzte und, wie der Titel besagt, zu Ehren ihres Gemahls, mit guten Holzschnitten und ihrem Namen geziert, in Augsburg drucken ließ. Mit dem Herzoge Albrecht von Bayern pflegte sie einen lebhaften Bücheraustausch. Erzherzog Sigmund selbst, ein guter Kunde der Augsburger Buchhändler Preumair und Kästlin, erwarb sich besondere Verdienste durch die Pflege der Poesie, indem er nicht blos den Dichtern seiner Zeit, wie diese ihm nachrühmen, Freund und Förderer ihrer Bestrebungen war, sondern alte berühmte Dichterwerke kopiren ließ, wodurch er gewiss Manches erhalten hat, was sonst für uns verloren gegangen wäre. Der Erzherzog hatte verschiedene Schreiber beschäftigt, welche theils für ihn

[1]) Mehrere Humanisten, namentlich Tiberinus, besangen Erzherzog Sigmund in ihren Dichtungen. Vgl. Zingerle A., De carminibus latinis saeculi XV. et XVI. Oeniponti 1880, und derselbe, Der Humanismus in Tirol unter Erzherzog Sigmund dem Münzreichen (S.-A. aus dem Festgruss aus Innsbruck an die Philologenversammlung in Wien 1893).

selbst, theils für seine Gattin „Bücher schreiben" mussten. Ein solcher Schreiber des Erzherzogs war urkundlich 1463 Georg Costenzer in Innsbruck, 1465 Jörg Walther, 1479 Oswald Haring, Inwohner von Innsbruck, 1495 Sigmund Pauman, Stadtschreiber von Innsbruck, und dessen Schreibschüler Sigmund Priefenschalk.

Welche Bücher sie für Erzherzog Sigmund schrieben, respektive kopirten, ist leider unbekannt. Nur von dem im Jahre 1463 urkundlich erscheinenden Schreiber Nikolaus Schupf ist eine Arbeit bekannt, die er im Auftrage Sigmunds vollbrachte, nämlich das Abschreiben „eines Reckenbuchs." Welches Buch speziell damit gemeint sein könnte, muss weiterer Forschung überlassen bleiben; hier sei nur konstatirt, dass, wie später Kaiser Maximilian, auch Erzherzog Sigmund Verdienste um die Erhaltung altdeutscher Dichtungen sich erworben hat [1]). Der dem Erzherzog Sigmund nahe stehende Humanist Johannes Tiberinus begrüßt daher mit Recht seinen hohen Gönner mit den Worten:

„O dux, teutonicae decus et spes inclita linguae!" [2])

Ueberblicken wir nun die Kunstbestrebungen Erzherzogs Sigmund, so finden wir künstlerische und kunstgewerbliche Bethätigung in Tirol zur Zeit dieses Landesfürsten schon allseits lebendig.

Die Plattnerei und die Münze standen in voller Blüte. Die Werke der Innsbrucker Plattner aus der Zeit Erzherzogs Sigmund sind unübertroffen geblieben. Die Erzgießerei wurde durch zahlreiche Büchsenmeister und Rothschmiede betrieben. Die von ihnen erzeugten Geschütze, Glocken ꝛc. tragen durchaus künstlerischen Charakter. Maler und Bildhauer sind ebenso zahlreich als tüchtig in ihren Leistungen. Die Arbeiten der Goldschmiede, Medailleurs und Siegelstecher jener Zeit werden noch heute hoch gehalten, und alles andere Kunsthandwerk lieferte Werke, die nicht blos ihres Alterthums und ihrer Seltenheit, sondern auch ihrer schönen und exacten Arbeit wegen noch in unseren Tagen mit Vorliebe gesucht und gekauft werden. Neben den eigentlichen Kunsthandwerken finden wir urkundlich zahlreiche Lautenmacher, Schwertfeger, Messerschmiede, Bogner, Windenmacher, Pfeilschifter und Tartschenmacher, auf deren Leistungen wir jedoch nicht

[1]) Sollte das „Reckenbuch" Sigmunds in seinem alten Einbande erhalten sein, so wäre es an diesem erkenntlich. Für den Einband des Reckenbuches ließ nämlich Erzherzog Sigmund „ein groß messing geschmeid" anfertigen, für welches er 13 Pfund bezahlte. Dieses Reckenbuch ist jedenfalls ein anderes als das „Riesen- oder Heldenbuch", welches Kaiser Max durch Johannes Ried 1504—1509 abschreiben ließ. (Vgl. Abhandlung IV).

[2]) Zingerle A.: De carminibus etc., S. 129).

näher eingehen konnten. Die vielseitige Bildung der Handwerker gestattete diesen auch vielseitige Bethätigung. Steinmetzen und Zimmermeister treten oft als Baumeister auf, der Erzgießer zieht mit dem von ihm gegossenen Geschütze in den Krieg. Einen solchen Büchsenmeister finden wir auch als Architekten angestellt. Der Maler ist oft zugleich Glasmaler und Glaser, der Goldschmied Siegelstecher, Stempelschneider und Medailleur, der Schlosser wie z. B. Heinrich Krönli aus Weilheim, zugleich Waffenschmied. So hoch auch die Verdienste des nun in der Regierung des Landes Tirol folgenden Herrschers anzuschlagen sein werden, darf man doch nicht übersehen, dass Kaiser Maximilian mit der Regierung des kleinen Landes unstreitig auch die Erbschaft eines ansehnlichen, auf dem Boden der Kunst und des Kunsthandwerks wol angelegten geistigen Kapitals für sein epochemachendes Schaffen und Wirken zugefallen ist [1]).

---

3. Die Kunstbestrebungen Kaiser Maximilians I.

(Aus dem handschriftlichen Nachlasse). [2])

Kaiser Maximilian, welcher 1490 die Regierung des Landes Tirol aus den Händen seines Vetters Sigmund übernahm, hatte hier das Gebiet der Kunst und des Kunsthandwerks nicht so ganz brach liegend gefunden; dem für alle Kunstrichtungen gleich lebhaft sich interessirenden neuen Landesherrn genügte jedoch selbst das Beste, was er vorgefunden, nicht. Schon aus dem ersten Jahre seiner Besitznahme von Tirol haben wir manch' treffliche Anordnung, manch' erfolgreiche Berufung durch Kaiser Maximilian zu verzeichnen. Um tüchtige Meister des Kunsthandwerks sich heranzubilden, ließ er junge talentvolle Leute bei renommirten Meistern auf seine Kosten ausbilden, so den späteren Siegelschneider Sigmund Keck bei dem Gold-

---

[1]) Die diesem Aufsatze im ersten Abdruck beigegebenen Inventare der Kleinodien Herzogs Friedrich vom Jahre 1439, des Silbergeschirres Erzherzogs Sigmund vom Jahre 1486 und das des Hauskämmereramtes von 1490 werden als einfache Urkundenabschriften hier weggelassen. *

[2]) Die Darstellungen über die Kunstbestrebungen Maximilians I. und Ferdinands I. entbehren als bloße übersichtliche Skizzen der Quellennachweise. Diese sind jetzt in den kunsthistorischen Regesten „Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthalterei-Archiv in Innsbruck" im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses Bd. II und VIII niedergelegt. *

schmied Jörg Rinderpach, den Ludwig Koch beim Hoftischler Jakob Biser u. s. w. Von Wichtigkeit ist die in dasselbe Jahr fallende Berufung des berühmten Erzgießers Peter Leiminger genannt Löffler. Dieser Mann ist der eigentliche Begründer der später, namentlich durch Gregor Löffler so berühmt gewordenen Gießerei in Innsbruck, die bis zur Berufung des Peter Löffler noch zu keiner größeren Bedeutung gekommen war.

Von Peter Löffler sagt der kompetente Ott von Achterdingen: „es ist der best Gießer, den ich weiß und unter allen Gießern, so ich erkannt hab, der pest". Von diesem Meister wurden auch die beiden berühmten Stücke Burlepaus und Weckauf von Oesterreich gegossen, mit welchen Kaiser Max, 1504, die trotzigen Mauern von Kufstein niederwarf.

Der durch Kaiser Max neu begründeten Erzgießerei unter Peter Löffler setzte er bald eine zweite an die Seite und berief an dieselbe Meister Gilg Sesselschreiber und nach demselben den Rothschmied Stefan Godl.

Dieser letzteren Gießerei, welche in Mühlau bei Innsbruck etablirt wurde, stellte der Kaiser die Herstellung seines weltberühmten Grabmals als erste Aufgabe, während die Löffler'sche Gießerei vor Allem für das Zeughaus zu arbeiten hatte, aber mit jedem Stücke auch gewissermaßen ein Werk der Kunst lieferte, da dem feinen Geschmacke der Zeit entsprechend, jede Kanone eine kunstreiche Ornamentik erhielt.

Die Gießerei des Peter Löffler diente dem Kaiser nicht blos zu Zwecken seiner vielen artilleristischen Erfindungen und Verbesserungen, sie arbeitete auch für friedliche Zwecke, lieferte unter anderem eine Menge Glocken, von denen namentlich die große Glocke von Schwaz durch ihren kunstreichen Guß, wie durch ihren reinen und majestätischen Ton vor allen späteren Werken ihrer Art sich auszeichnet. Peter Löffler, welcher nicht blos Gießer war, sondern auch zu modelliren verstand, arbeitete auch eine kurze Zeit für das Grabmal des Kaisers.

Es ist bekannt, welche Aufmerksamkeit und Sorge Maximilian seinen Gießereien geschenkt hat und welch' große finanzielle Schwierigkeiten der kunstsinnige Kaiser gerade beim Betriebe seiner Erzgießerei zu überwinden hatte. Es war ihm übrigens nicht blos darum zu thun, durch diese Gießerei sein weltberühmtes Grabmal herstellen zu lassen, er wollte vielmehr dem Lande eine dauernde Anstalt schaffen, daher er auch schon bei ihrer Gründung den Wunsch aus-

ſprach, daſs darin insbeſonders Einheimiſche aufgenommen und in der Kunſt der Erzgießerei unterrichtet würden.

Neben den Kunſtgießereien blühten hier insbeſonders noch zwei andere Anſtalten des Kaiſers, die Münze und die Plattnerei. Zu der Berühmtheit, welche das tiroliſche Münzweſen in allen Ländern des Kontinents genoſs, kam unter Kaiſer Max auch noch der künſtleriſche Wert des Gepräges. Die Maximilianiſchen Münzen, ſowol die Gedenkmünzen, wie die für den gemeinen Verkehr wurden in der Münze von Hall hergeſtellt. Die techniſchen Leiter der Anſtalt waren unter Kaiſer Maximilian Bernhard Behaim bis 1507 und von da an deſſen Sohn Bernhard Behaim jun. Die Münz- und Siegelſchneider dieſer Zeit aber waren Benedict Burkart und Ulrich Urſenthaler. Erſterer, ein Goldſchmied von Innsbruck, arbeitete als „Stempflgraber" im Dienſte des Kaiſers bis 1507. Der künſtleriſch wertvollere Theil der Maximilianiſchen Münzen iſt ſomit das Werk Burkarts, ſelbſt die Prachtmünze mit den Bildniſſen Maximilians und ſeiner erſten Gemahlin Maria von Burgund iſt eine Arbeit dieſes bisher völlig unbekannten Meiſters. Die ſpäteren Münzen Maximilians wurden dagegen von Urſenthaler gravirt. In welch' hohem Anſehen die Stempflgraber Maximilians ſtanden, beweist wol am beſten, daſs 1512 auch Herzog Friedrich von Sachſen die Eiſen zu ſeinen Münzen in Tirol ſchneiden ließ. Wie in allem, was der Kaiſer auf künſtleriſchem Gebiete anregte oder anordnete, nahm er auch in Bezug auf ſeine Münzen ſtets perſönlich Einfluſs, bezeichnete ſelbſt bis ins kleinſte Detail, was dieſelben bildlich und inſchriftlich enthalten ſollten und korrigirte, was nicht ſeiner Intention oder ſeinem Geſchmacke entſprach.

Keine geringere Berühmtheit als die Münze des Kaiſers hatte deſſen Plattnerei. Die ritterlichen Turnire des Kaiſers, wie ſeine kriegeriſchen Unternehmungen gaben dem Harniſchweſen eine erhöhte Bedeutung. Die Plattnerei in Mühlau bei Innsbruck hatte ſich ſchon unter Herzog Sigmund eines weitverbreiteten Rufes zu erfreuen. Kaiſer Maximilian gründete neben derſelben 1506 eine zweite in Innsbruck ſelbſt und ſetzte derſelben den in ſeinem Fache berühmten Hofplattner und „Leibharniſchmeiſter" Konrad Seuſenhofer vor. Bis dahin hatten jedoch die Plattner Maximilians bereits viel Treffliches geleiſtet. Als die vorzüglichſten Plattner bis zur Errichtung der Hofplattnerei erſcheinen:

1496 Meiſter Kaſpar Riedrer in Innsbruck, welcher den noch von Kaiſer Ferdinand mit großer Pietät verwahrten Leibharniſch des Kaiſers Maximilian verfertigte, in welchem dieſer alle ſeine ritter-

lichen Thaten vollbrachte, ihn aber auch selbst so hoch hielt, dass er ihn stets mit sich führte und Nachts immer ober seinem Bette aufzuhängen pflegte.

1497 Hans Kölner, genannt Laubermann, Hofplattner und Hans Brunner.

1498 Konrad Treytz.

Von auswärtigen Plattnern arbeiteten bis 1506 für den Kaiser: Meister Lorenz in Augsburg 1496, und Jörg Helmpart in Wien.

Neben der Hofplattnerei, in welcher außer 12 besoldeten Plattnern noch mehrere andere Leute dieses Handwerks beschäftigt wurden, bestand die Plattnerei in Mühlau fort. Es arbeiteten hier die von Herzog Sigmund überkommenen alten Plattner fort, ein Abgang wurde sofort durch neue Kräfte ersetzt. Außer dem bereits genannten Meister Kaspar zeichneten sich auch unter Kaiser Maximilian die Plattner Treytz aus, aus deren Familie der berühmte Geheimschreiber Maximilians Marx Treytz Saurwein stammt. Derselbe erzählt auch im „Weiskunig" von diesen Treytz, dass sie dem Harnisch eine solche Härte zu geben verstanden hätten, „daß man mit keinem armprust dardurch hat schießen mögen."

Außer den beiden landesfürstlichen Plattnereien arbeiteten noch verschiedene, in Innsbruck sesshafte Plattner für den Bedarf des Hofes. Die Innsbrucker Plattner waren so zahlreich und dabei so tüchtig, dass Kaiser Max auch andere Provinzen damit versehen konnte. So schickte er 1507 von hier Plattner nach Graz, um dem Plattnerwesen in Steiermark aufzuhelfen. Im Fürstenthum Steyer, klagt Maximilian, sei großer Mangel an guten Plattnern.

Es würde zu weit gehen, wollten wir der Plattnerwerke ausführlich erwähnen, die hier verfertigt wurden und ihren Weg in die weite Welt genommen haben; auf Grund urkundlichen Materials können wir jedoch behaupten, dass die wertvollsten Harnische Kaiser Maximilians und seines Hofes, sowie vieler auswärtiger hoher Herren wie Karls V., des Königs von England, Friedrichs von Sachsen, der Herzoge von Braunschweig und Schottland, des Markgrafen Ludwig von Gonzaga Werke von Innsbrucker Plattnern sind. Wir wollen daher nur noch der Namen derjenigen Meister gedenken, welche von 1506 bis 1519 in Innsbruck für Kaiser Maximilian thätig gewesen sind:

Mathias Riedrer, Sohn des berühmten Meisters Kaspar;
Adrian, Konrad und Oswald Schreiner;
Hans Payr;

Hans Mayſtetter, welchen Kaiſer Max aus den Niederlanden berufen hatte;
Martin Verurban;
Kaſpar Luſch;
Ulrich Seiffart;
Leonhard Salzburger;
Hans Kaſtner;
Michael Lehnherr;
Hans Wagner;
Ulrich Gwerlich;
Jörg Haym;
Hans Widmann;
Hans Mallner;
Bartl. Büchler;
Kunz Teininger;
Hans Seuſenhofer;
Hans Eyſele;
Peter von Brüſſel.

War das Harniſchweſen in Bezug der Formen durch die Leibeskonſtitution der Beſteller und die herrſchende Mode auch noch ſo beſchränkt, der feine Geſchmack des tüchtigen Plattners ließ ſich an dem Eiſenkleide des Trägers nicht verläugnen; einen künſtleriſchen Wert verlieh ihm aber erſt die Hand des Malers, welcher die Zeichnungen zu den in verſchiedener Weiſe am Harniſche ausgeführten Dekorationen verfertigte.

Der Maler iſt das eigentliche künſtleriſch belebende Element in allen Werkſtätten. Die Maler Maximilians zeichneten für die Erzgießerei, für die Münze, für den Goldſchmied und für den Plattner. Die Zahl der Maler, welche Kaiſer Maximilian in Innsbruck allein beſchäftigte, iſt daher eine verhältnismäßig große. Von dieſen hatte der Kaiſer mehrere förmlich in Dienſt und Sold genommen und gab ihnen den Titel Hofmaler, andere beſchäftigte er nach Bedarf. Kaiſer Maximilians Hofmaler in Innsbruck waren: Jörg Kölderer, Martin Entzelsberger, Hans Knoderer und Gilg Seſſelſchreiber. Von dieſen wurde am vielſeitigſten und auch am längſten Jörg Kölderer verwendet, den der Kaiſer ſchon 1497 in ſeine Dienſte genommen hatte. 1503 übertrug er ihm und Friedrich Lebenpacher die Malerei auf Runkelſtein, 1507 „Viſirungen zu dem Triumphwagen von Oeſterreich“, ſpäter verwendete ihn der Kaiſer auch vielfach als Architekten. Kaiſer Maximilian verſtand es, die Künſtler je nach ihren beſonderen Fähigkeiten zu beſchäftigen. So beſchäftigte er im Porträtfache be-

sonders einen leider nicht genannten Maler in Schwaz, dessen vortreffliche Werke man in neuerer Zeit dem Kaspar Rosenthaler zuschrieb, welcher, wie ich bereits vor Jahren nachgewiesen habe, gar kein Maler gewesen ist.[1])

Außer den obgenannten Hofmalern und dem Meister von Schwaz malten für Kaiser Maximilian urkundlich noch folgende tirolische Meister: 1499 Hans Grasser, 1500 Meister Lorenz von Hall, 1505 Jörg Freiding in Rattenberg, 1506 Kaspar Wirt, 1507 Meister Simon von Taisten, 1513 Sesselschreibers Stiefsohn Wolfgang[2]), Ulrich Tiefenbrunn, Wolfgang Reisacher und Peter Rieder.

Obwol Kaiser Maximilian auch für die Glasmalerei sich interessirte, finden wir doch keinen Glasmaler namentlich angeführt, wol aber verschiedene Glasmalereien, die auf Bestellung des Kaisers angefertigt worden sind, so die für die Kirchen in Thaur, Nauders, und Graun. In die Kirche von Thaur, wo auch des Kaisers Schloss künstlerisch ausgeschmückt wurde, ließ er 1497 sein und seiner Gemahlin Bildnis, sowie die Wappen beider in Glas malen. Zu den Glasmalereien für die Kirchen von Nauders und Graun scheint Kaiser Maximilian nach seinem aus Schloss Nauders, 30. Mai 1516 datirten und an die Kammer in Innsbruck gerichteten Schreiben die Zeichnung hiezu selbst angefertigt zu haben.

Der nach allen Kunstrichtungen sich bethätigende Kaiser widmete auch dem Bauwesen große Aufmerksamkeit. Wollte er auch nur die von seinem Vetter Sigmund übernommenen Burgen und Schlösser in Stand halten, gab es für seine Baumeister der Arbeit genug. Kaiser Maximilian begnügte sich jedoch mit der bloßen Erhaltung des Ueberkommenen und Ererbten nicht. Er baute in Innsbruck eine neue Burg und daran den prachtvollen Wappenthurm, den kunstreichen Erker mit dem goldenen Dächlein, das Lustschloss mit der schönen gothischen Kapelle in Flaurling, die herrliche Kirche zu Seefeld mit Säulen und Gewölberippen aus Marmor. Zu zahlreichen anderen Kirchenbauten spendete er reichliche Beiträge an Geld und Kunstwerken. Zur Grundsteinlegung der Kirche zu Sterzing war der Kaiser persönlich erschienen.

Die vielen Bauten und Bauangelegenheiten Maximilians erforderten zahlreiche Kräfte zu deren Durchführung. In der Zeit von 1497 bis 1519 begegnen wir daher außer den von Erzherzog Sig-

[1]) Vgl. Abhandlung VIII.*

[2]) Die angegebenen Jahre bezeichnen die Zeit, in welcher diese Meister urkundlich zuerst erschienen.

mund überkommenen Baumeistern auch zahlreichen anderen, vom Kaiser neu aufgenommenen, so 1497 Hans Geyr, „obristen Baumeister in Oesterreich", 1500 Reinpold von Weindligen, welchen der Kaiser mit Urkunde ddo. Augsburg, 23. April 1500 zu seinem Baumeister aufnahm, 1501 Hans von Köln und Hans Schifer, 1502 Mathäus Rydler (für Bozen und Meran) und Ulrich Maurer von Rheinfelden (für die Vorlande), 1506 Michael Scheppach und Andrä Gröbl. Diesen Baumeistern kann auch der Maler Jörg Kölderer beigezählt werden, welcher in den späteren Jahren hauptsächlich im Baufache thätig erscheint.

Den Geschmack Kaiser Maximilians in Bausachen anbelangend, hielt er noch an der Gothik fest, ohne sich jedoch der Renaissance ganz zu verschließen. Er liebte es, alle seine Bauwerke reichlich mit heraldischem Schmuck zu zieren und mit Zinnen zu krönen, wie er denn auch einmal den Stadtrath von Innsbruck beauftragte, die Häuser mit Zinnen zu versehen.

Nachdem die handschriftlichen Erzeugnisse durch ihre Ausstattung nicht selten das Gebiet der Kunst betreten, so müssen wir noch der Sorgfalt erwähnen, welche Kaiser Maximilian der Erhaltung und Vermehrung derselben in Tirol geschenkt hat. Ihm verdanken wir die kostbare Handschrift des Heldenbuches in der Ambraser Sammlung, dessen Schreiber Johannes Ried, Zöllner in Bozen, früher in der Kanzlei des Kaisers angestellt, war. Ebenso ließ er 1502 in Tirol sein Gejaidbuch durch Wolfgang Hohenleitner anfertigen [1]).

Für welche literarische Zwecke Kaiser Maximilian Sigmund Baumann, Stadtschreiber von Innsbruck, verwendete, ist urkundlich nicht zu eruiren, es verdient jedoch bemerkt zu werden, dass er von demselben „ain groß pergamen buch schreiben ließ und ihm Sigmund Priefenschalk auf ein Jahr zur ‚Lernung' übergab".

---

4. Die Kunstbestrebungen Kaiser Ferdinands I.

(Aus dem handschriftlichen Nachlasse).

Nach dem Tode des Kaisers Maximilian kam künstlerisches Leben und Schaffen in Innsbruck völlig ins Stocken. Der Abgang eines hier residirenden Landesfürsten, die Reformation, Bauern- und

[1]) Von 1508 datirt das vom gleichen Schreiber angelegte Fischereibuch (Wiener Hofbibl., Cod. 7962.)*

Türkenkriege wirkten gleich verderblich auf alles Kunstleben. Die Wirren im Reiche, die Wirren im Lande konzentrirten alle Sorgen der Landesfürsten auf die eine, nämlich auf die Sorge um die Existenz. Jörg Kölderer wurde zwar auch von Karl V., unter dessen Scepter nach dem Tode des Kaisers Maximilian das Land Tirol zunächst fiel, zu Sr. Majestät Hofbaumeister und Hofmaler aufgenommen, seine bauliche Thätigkeit beschränkte sich jedoch auf Befestigungen. Die Erzgießer, unter denen 1522 auch die beiden Gießer Endorfer und Seelos erscheinen, finden wir fast nur mit dem Gusse von Geschützen beschäftigt, die Maler mit Anstreichen von Lafetten und unentbehrlichem Hausgeräth, andere, wie der Maler Silvester Hinterhofer und Paul Dax traten in Kriegsdienste, ersterer zog als Büchsenmeister nach Ungarn, letzterer als Landsknecht mit Freundsberg nach Italien.

Erzherzog Ferdinand (nachmaliger Kaiser Ferdinand I.), welcher kaum 18 Jahre alt bei der Theilung mit Karl V. 1522 die österreichischen deutschen Länder und mit diesen Tirol erhielt, sorgte allerdings wieder nach Kräften für die arbeitslosen Künstler. So beauftragte er die Regierung, dem Maler Peter Rieder „ein Amtl", sobald ein solches vakant werden sollte, zu geben. Derselbe sei „frumb, redlich und erbar" und habe sich von Jugend auf in Tirol aufgehalten und da gedient. Bei gegenwärtigen Läufen könne er sich, seine Hausfrau und seine kleinen Kinder mit seinem Handwerk, der Malerei, nicht wol ernähren. Wenige Monate darnach finden wir Peter Rieder auch richtig als wolbestallten Zöllner am Eisack. Für die Familie des Malers Hinterhofer, welcher als Büchsenmeister nach Ungarn abgegangen war, sorgte Erzherzog Ferdinand, indem er der Gattin desselben, Amaley, eine Hofstatt mit Garten in Innsbruck überließ und sie überdies mit Geld unterstützte, welche Unterstützung ihr nach dem Tode ihres Gatten verdoppelt wurde. Unterstützungen mit barem Gelde ließ er auch verdienten, alten, arbeitsunfähigen Künstlern zukommen, so namentlich dem braven Bildhauer Christoph Geiger und dem später erblindeten Maler Wolfgang Reisacher wie dem alten Maler Bartlmä Häberle.

Es würde zu weit gehen, wollten wir aller Unterstützungen und Gnadengaben erwähnen, welche Ferdinand I. alten, verarmten Künstlern, deren Witwen und Waisen zukommen ließ. Da aber mehr als die Gabe selbst die Gesinnung wert ist, mit der Wolthaten erwiesen werden, so möge hier noch ein Schreiben Platz finden, welches Kaiser Ferdinand von dieser Seite charakterisirt, nach dem er selbst in seinen größten finanziellen Bedrängnissen der armen

Künſtler und ihrer Familien nicht vergiſst. Aus Prag, 12. Jänner 1544, ſchreibt er: „Wir ſein angelangt, wie das zu Innſprugg ain armer maler, der ſich nun lange jar mit ſeiner arbeit daſelbſt ernert und aber bey etlichen jarn her an ſeinen painen dermaſſen preſtenhaft worden, daß er ſich mit ſeinem Handwerch nimmer ernern kann, und alſo ſambt ſeinem ſchwangern weib und fünf unerzogenen kindlen großen hunger und not leiden mueß, dann er zu ſollichen irer unterhaltung und narung nichzit allein zwanzig kreuzer, die inen wochentlich aus unſerm hofalmoſengelt bisher geraicht worden, hab, darauf iſt unſer bevelch, das ir euch obgemelts malers armut und obliegen (ob ir das vorhin nit wiſſet) erkundiget und ſo ihr die dermaſſen, das er ſolliches alſo nottürftig und an ine angelegt iſt, befindet, uns alsdann deſſelben mit eurem rath und guetbedünken in ſchrift berichtet. Daran beſchicht unſer gnediger will und mainung.“ Auf den Bericht der Regierung zu Innsbruck, welche ſich mit der bisherigen Unkenntnis der traurigen Lage des Malers entſchuldigt, verordnete Kaiſer Ferdinand die Erhöhung der Unterſtützung, welche er nach dem Tode des Künſtlers deſſen Gattin ungeſchmälert fortbeziehen ließ.

Schon dieſe wenigen Züge beweiſen, daſs Kaiſer Ferdinand von innerlicher Neigung und Vorliebe für die Kunſt und die Künſtler in ſeinen Beſtrebungen auf dem Gebiete der Kunſt geleitet wurde. Hiebei beſchränkte er ſich nicht auf ſeine eigenen Reiche, ſondern hielt die Kunſt hoch, wo er ſie fand. So war auch Ferdinand der erſte deutſche Fürſt, deſſen Gunſt und Protektion ſich der große Titian zu erfreuen hatte. Schon 1535 erhielt der italieniſche Meiſter von Kaiſer Ferdinand ſo große Begünſtigungen, daſs die erſte Bekanntſchaft des kunſtſinnigen Fürſten mit Titian wol ſchon in frühere Zeit fällt [1]).

Bei dieſen glücklichen Anlagen Ferdinands ließ ſich auch von vorneherein von ihm die möglichſte Förderung des Kunſtlebens erwarten und wie ſehr er dieſen Hoffnungen entſprochen hat, davon gibt uns das erhaltene urkundliche Material hinlängliche Beweiſe.

Die erſte Anordnung, welche Erzherzog Ferdinand in Beziehung auf die Kunſt in Tirol traf, bezog ſich auf die ihm und Kaiſer Karl teſtamentariſch ans Herz gelegte Herſtellung des kaiſerlichen Grabmals, zu welchem von den 28 großen Erzbildern durch Meiſter Gilg

[1]) Wie Titian die erſte fürſtliche Würdigung deutſcherſeits durch Kaiſer Ferdinand I. erhielt, wurde ihm auch die letzte von Seite eines deutſchen Fürſten, und zwar ebenfalls von einem Kaiſer Ferdinand, zu Theil; das geſetzte prachtvolle Grabmonument in der Kirche ai Frari in Venedig wurde bekanntlich über Befehl und auf Koſten des öſterreichiſchen Kaiſers Ferdinand I. hergeſtellt.

Sesselschreiber erst acht vollendet hergestellt waren. Trotz der trostlosen Lage der vorgefundenen Finanzverhältnisse befahl Ferdinand im September 1523, dass jedes Jahr zwei große Erzstatuen herzustellen seien. Um sich von der künstlerischen Tüchtigkeit des Meisters Stephan Godl, dem nach Sesselschreiber die Kunstgießerei übertragen worden war, zu überzeugen, gab Ferdinand dem Bildgießer den Auftrag, „ein ganze mannspildnuß, nackt und stehend in einem geschickten possen auf das artiglichste und fleißigste proportionirt, eines ellenbogen hoch zu formiren und nachmalen mit dem metall, davon die großen pilder gegoßen werden, abzugießen und daran all seine kunst, wie hoch er die herfürbringen mag, zu gebrauchen, also daß der guß wol fall und man den mit ausfeilen oder in anderweg nit zu helfen bedürf". Diesem Auftrage, dessen Anforderungen ein hohes Verständnis in Kunstsachen verräth, ist der Meister auch in der That nachgekommen und sendete das Bild gemäß erhaltener Weisung Ende Dezember 1525 an den Hof des Erzherzogs [1]).

Die unabläßige Sorge, welche Ferdinand dem weltberühmt gewordenen Grabmale zeitlebens geschenkt hat, zeugt ebensosehr von seiner Pietät gegen seinen ritterlichen Ahnherrn und die gewissenhaft zur Erfüllung übernommene Verpflichtung, als von seinem hohen Kunstsinn. Den Plan Maximilians zum Grabmale änderte er, ließ nach seinen Angaben einen neuen entwerfen und derselbe wurde auch ausgeführt. Diese Ausführung kostete allerdings viel mehr Zeit und Geld als Ferdinand glaubte, allein so viele Hindernisse sich derselben entgegenstellten, er ermüdete nicht, sondern widmete diesem großartigen Denkmal ebensoviel Geld, als er diesem vielseitigen Kunstwerke persönliches Interesse schenkte.

Auch für das Fortblühen der Gießerei des alten Löffler sorgte Ferdinand, indem er den Sohn desselben, den „besonders künstlichen und berühmten Gießer" Gregor Löffler, welcher von auswärtigen Mächten, selbst von Frankreich, umworben wurde, durch eine dauernde Anstellung festzuhalten verstand und bald darauf auch dessen Brüder Wenzel, Alexander und Philipp, die sich durch ihre Kunst bereits ebenfalls einen Namen gemacht hatten, in seinen Dienst nahm. Ebenso unterstützte er eine dritte Gießerei, welche wie die des Löffler in Hötting (wie Mühlau ein Vorort Innsbrucks) sich befand und von dem Gießer Alexander Endorfer geleitet wurde.

---

[1]) Wie aus Abhandlung IX hervorgeht, handelte es sich dabei um eine Wette des Kaisers.*

Außer diesen Gießereien in Innsbruck unterhielt Ferdinand eine Gießerei in Prag, in welcher sich der nachhin berühmt gewordene Gießer Heinrich Reinhart gebildet hat.

Im Jahre 1530 war Kaiser Ferdinand nach Tirol gekommen, um seinen kaiserlichen Bruder daselbst zu empfangen. Die Familie Ferdinands selbst hatte in Innsbruck bereits dauernden Aufenthalt genommen. In diesem Jahre finden wir denn auch ein neues Aufblühen der durch die Zeitverhältnisse zurückgedrängten und niedergehaltenen Kunst in Tirol. Die denkwürdige Begegnung der beiden gekrönten Häupter bei Gries am Brenner, welche Kaiser Ferdinand durch ein Monument verewigt wissen wollte, gab der Gießerei zu Innsbruck wieder eine Gelegenheit zur Herstellung eines Kunstwerkes. Es war ein Relief in Erz gegossen, welches dann an betreffender Stelle in einer Art Kapelle aufgestellt wurde.

Die Erzgießerei, welche auch eine größere silberne Statue zu gießen Auftrag hatte, wurde um diese Zeit mit einigen neuen Kräften versehen, nämlich mit einem zweiten Gießer Melchior Godl, welcher jedoch bald starb, und einem Bildhauer Lienhart Magt. Hätte Kaiser Ferdinand kein anderes Verdienst als das, welches er sich um Herstellung des Grabmals Maximilians I. erworben hat, aufzuweisen, es würde allein diesem kunstsinnigen Landesfürsten einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der Kunst sichern, denn der weitaus größte Theil der Erzbilder wurden durch seine Mittel und Fürsorge hergestellt und zu dem Mausoleum selbst nicht blos Plan und Zeichnung festgestellt, sondern auch noch fünf Marmorreliefs, darunter eines von Colin ausgeführt.

Die Erzgießer Ferdinands waren:
Peter Löffler † 1530;
Jörg Rauter, gen. Seelos;
Gregor Löffler;
Wenzel Löffler † 1528;
Alexander Löffler;
Philipp Löffler;
Elias Löffler;
Stefan Godl † 1534;
Melchior Godl † 1530;
Alexander Endorfer und
Melchior Pomer.

Mit der Kunstgießerei in Mühlau steht der Bau der Hofkirche in Innsbruck im nächsten Zusammenhange. Sie hatte die Bestimmung, das Grabmal Maximilians aufzunehmen und für den Gottesdienst

der Mönche, denen die Ueberwachung desselben anvertraut werden sollte, zu dienen. Für die Mönche selbst wurde das anstoßende Palais mit dem vornehmen, marmorreichen Kreuzgange aufgeführt.

Diese Kirche ist — freilich nicht in der heutigen, durch die Verständnislosigkeit späterer Zeiten mit großen Unkosten zu Stande gebrachten Ungestalt — das eigentliche Werk Kaiser Ferdinands. Nach seinen Angaben und nach seinem Geschmacke wurden die Pläne entworfen, von ihm wurden sie auf dem Papier und nach dem ihm vorgestellten Modell geprüft; nach seinen Ausstellungen, bei denen er sich auf das, was er anderwärts an Bauten gesehen und erfahren, berief, wurden von dem Architekten die Abänderungen getroffen. Alle uns erhaltenen Schreiben Ferdinands in dieser Bauangelegenheit verrathen das größte Verständnis in Bausachen. Was die Stilrichtung anbelangt, welcher Ferdinand folgte, steht er noch zwischen Gothik und Renaissance. Bei Profanbauten huldigte er durchaus der letzteren, bei kirchlichen Bauten hielt er im Wesentlichen an der Gothik fest, machte aber der Renaissance doch schon bedeutende Zugeständnisse. Während er z. B. die Hofkirche der ganzen Anlage nach im gothischen Stile erbaute und mit gerippten Gewölben, von außen mit Pfeilern oder „Diensten", mit hohem Giebel und hohem Dach, die Fenster mit Maßwerken und Glasmalereien zu versehen befahl, ließ er nicht blos das Portal und den Vorbau desselben, sondern auch von Innen die Empore, die Gallerie mit der Orgel und namentlich die kostbaren Betlogen des Hofes im Renaissancestil herstellen.

Einen Profanprachtbau führte Ferdinand in der von Kaiser Maximilian erbauten Burg selbst. Zuerst hatte er dieselbe durch einen Zubau bedeutend erweitert. Als nun im Jahre 1534 der von Kaiser Max hergestellte Prachtsaal, der s. g. goldene Saal und die anstoßenden Gemächer, das „Paradeis" genannt, durch eine in der Burg ausgebrochene Feuersbrunst zerstört worden waren, ließ Ferdinand beide mit großer Pracht wieder herstellen. Diese Arbeit nahm eine Zeit von 7 Jahren in Anspruch. Der neue „Saal und Paradeisbau" zeichnete sich durch seine Größe, durch sein prachtvolles Getäfel und die von den ersten Innsbrucker Meistern ausgeführten Gemälde, sowie durch die in die Fenster eingesetzten Glasmalereien aus. Nicht blos die Verhältnisse des Saales, den er um eines Mannes Länge erhöht wissen wollte, sondern alle Baudetails wurden von Ferdinand genau bestimmt und angegeben.

Zu den Bauten Ferdinands, welche wenigstens theilweise als Kunstbauten anzusehen sind, gehört auch die Befestigung der Stadt Glurns, deren Thorthürme einen tüchtigen Architekten verrathen.

Die Anfänge dieſer heute noch beinahe vollſtändig erhaltenen Befeſtigung reichen zwar noch in die letzten zwei Lebensjahre des Kaiſers Maximilian zurück, die Hauptſache daran iſt jedoch das Werk der Baumeiſter Ferdinands.

Haben wir außer den erwähnten, allerdings äußerſt koſtſpieligen Bauten, welche Ferdinand in Tirol führte, keine weiteren zu verzeichnen, ſo darf man nicht überſehen, daſs er eine Unzahl überkommener Burgen und Schlöſſer zu erhalten, andere von Kaiſer Maximilian begonnene Bauten zur Fortführung und Vollendung zu bringen hatte. Hiezu gehören namentlich die Kirche in Seefeld und das Luſtſchloſs in Flaurling.

In ſeinen Bauunternehmungen wurde Kaiſer Ferdinand von einer Reihe tüchtiger Baumeiſter unterſtützt. Von den Baumeiſtern aus der Zeit des Kaiſers Maximilian finden wir unter Ferdinand in Innsbruck nur mehr Jörg Kölderer und Gregor Turing thätig. Letzterer war ſeines Zeichens ein Steinmetz und „Stadtmaurer“ zu Innsbruck, wurde aber als Baumeiſter in großen Ehren gehalten und als er 1543 auf der von Kaiſer Ferdinand ihm aufgetragenen Dienſtreiſe nach Schwaz daſelbſt ſtarb, ließ ihn der Kaiſer auf ſeine Koſten nach Innsruck zur Beiſetzung übertragen. Tüchtiger noch als Gregor Turing war deſſen Sohn Niklas Turing, welchen Kaiſer Ferdinand 1550 als Hofſteinmetz und Maurer in ſeine Dienſte nahm und dem der Bau der Hofkirche übertragen wurde. Niklas Turing war es auch, welchen Ferdinand mit den Plänen der Kirche an ſeinen Hof beſchieden hatte und mit welchem er über Aenderungen der vorgelegten Entwürfe perſönlich verhandelte. Obwol zur Zeit des begonnenen Baues bereits italieniſche Baumeiſter in Innsbruck ſich befanden, hatte alſo Kaiſer Ferdinand dieſen Kirchenbau einem deutſchen Meiſter übertragen.

Die erſten italieniſchen Baumeiſter finden wir hier ſchon lange vor Beginn dieſes Baues (1550) bethätigt.

Bereits im Jahre 1530 richtete Kaiſer Ferdinand an die Herzoge in Mailand, Ferrara und Mantua die Bitte, ihm je zwei gute Baumeiſter zu ſenden, welche in Innsbruck mit dem nöthigen Gelde verſehen und nach Wien abgeſchickt werden ſollten. Aber auch in Innsbruck ſelbſt finden wir bald nachher Baumeiſter italieniſcher Nationalität, nämlich Max della Bolla, Lavianello, Lucius de Spacis und Andrä Cribelli, letztere beide von Trient, wo, wie insbeſondere das Schloſs Buon-Conſiglio beweiſt, die Baukunſt in hohem Flor ſtand. Der Einfluſs dieſer Italiener machte ſich auch gleich beim Bau der Hofkirche und des „Saal und Paradeisbaues“ geltend. Die Architektur

dieſes letzteren Baues war hauptſächlich das Werk des „ehrbaren und kunſtreichen Meiſters“ de Spacis. Die durch den Tod des Jörg Kölderer († 1540) erledigte Hofbaurathsſtelle wurde jedoch von Kaiſer Ferdinand einem deutſchen Architekten, dem Stadtbaumeiſter von Innsbruck Michael Schenk verliehen, welcher ihm als „geſchickter, verſtändiger und ſtatthafter Mann und den Jahren nach vermöglichen Leibs“ empfohlen wurde.

Der plaſtiſche Reichthum, womit die Renaiſſance ihre Bauwerke ſchmückte, machte die Beihilfe zahlreicher Bildhauer nothwendig. Die hier von Kaiſer Ferdinand mit Arbeiten betrauten Bildhauer ſind theils Deutſche, theils Italiener. Unter den erſteren finden wir Silveſter Lechner, Lienhart Magt, Veit Arnperger († 1551), Hans Kelz, Hans Kipfel, Hans Polſterer, unter den letzteren Hieronymus Longhi, Antoni de Ron, genannt Dürſchon.

Einen neuerlichen großen Aufſchwung nahm unter Kaiſer Ferdinand das Kunſthandwerk namentlich jenes der Tiſchler, welche beſonders in Intarſien, welche Ferdinand liebte, wahre Meiſterſtücke lieferten. Komplizirte Verzierungen durch verſchiedenfarbige Hölzer darzuſtellen, verſtanden insbeſonders die Hoftiſchler Hans und Jörg Werdt, wozu der Tiſchler Lienhart Kolb (an anderer Stelle heißt er Kälb) in Tölz das Edelholz lieferte.

Einen ganz beſonderen Aufſchwung nahm unter Ferdinand das Kunſthandwerk der Harniſchſchlägerei oder Plattnerei. Die Hofplattnerei in Innsbruck war wie die landesfürſtliche Plattnerei in Mühlau ſchon von Kaiſer Max in vortrefflichen Stand geſetzt worden; was ihr jedoch eine beſondere Berühmtheit verſchaffte, waren Hans und Jörg Seuſenhofer, Vater und Sohn, von denen insbeſondere letzterer zu den berühmteſten Plattnern jener Zeit zu zählen iſt. An die Stelle des 1518 verſtorbenen Konrad Seuſenhofer hatte Ferdinand deſſen Bruder Hans Seuſenhofer zum Vorſtand und Leiter der Hofplattnerei ernannt und ihm deſſen noch tüchtigeren Sohn Jörg an die Seite gegeben, den er mit dem Verſprechen feſſelte, ihm nach dem Tode ſeines Vaters die Hofplattnerei zu übertragen. Während die Plattner von Mühlau, ſowie die in Innsbruck für ſich arbeitenden Plattner mit wenigen Ausnahmen gewöhnliches Rüſtzeug verfertigten, wurden in der Hofplattnerei lediglich Prachtharniſche hergeſtellt. Die Geſchichte des Innsbrucker Plattnerweſens und eine detaillirte Beſchreibung aller hier verfertigten Rüſtungen iſt hier nicht am Platze, wir müſſen uns daher nur auf die Angabe einzelner Stücke beſchränken. Hans Seuſenhofer verfertigte unter anderen und zwar 1525—1528 zwei Harniſche für Kaiſer Ferdinand,

Jörg Seuſenhofer verfertigte 1531 über Auftrag des Kaiſers Ferdinand einen Harniſch für Juan von Oeſterreich („des Kaiſers jungen Sohn"), 1533 für den jungen König von Polen, 1538 für Kaiſer Ferdinand, 1539 den berühmten Harniſch für König Franz I. von Frankreich und Harniſche für andere franzöſiſche Würdenträger, 1542 für die jungen Erzherzoge Maximilian und Ferdinand, 1543 für die beiden Söhne des kaiſ. Geheimraths Granvella u. ſ. w.

Wie überhaupt bei dem Kunſthandwerke älterer Zeit, gebürt dem Meiſter eines auf Kunſtwert Anſpruch machenden Harniſches nicht immer, ja vielleicht ſelten das Verdienſt der ganzen Arbeit. Die Zeichnungen zur künſtleriſchen Ausſchmückung lieferten gewöhnlich die Maler, welche, wie es gerade bei den oberwähnten franzöſiſchen Harniſchen der Fall war, auch manchmal das Aetzen derſelben übernahmen.

Außer den bereits von Kaiſer Maximilian übernommenen Plattnern und den genannten beiden Seuſenhofer finden wir von Kaiſer Ferdinand noch folgende Plattner beſchäftigt: Sebald Schl(a)uderpach, Thoman Mayr, Wolfgang Prenner, Chriſtoph Schmid, Michel Witz, Konrad Moll und Jakob Schnatz, von Auswärtigen den Meiſter Collmann in Augsburg

Die Schwäche der Künſtler, welche bereits einen großen Ruf erlangt haben, nämlich ſich pretios zu machen, theilten auch die beiden berühmten Plattner Seuſenhofer und wie andererſeits ſchon Kaiſer Maximilian ſeinen Künſtlern, namentlich Seſſelſchreiber gegenüber unglaubliche Nachſicht und Geduld übte, ſo war dies vielleicht noch in höherem Maße bei Ferdinand I. der Fall, der einmal, trotz allen Mahnens und Schreibens erſt nach drei Jahren einen Küris von ſeinem hochbezahlten Hofplattner erhalten konnte. Erſt nach drei Jahren war die Geduld des Königs erſchöpft, er erklärte, daſs er nun ſeinen Küris bei einem Augsburger Plattner beſtellen werde.

Bei der faſt beiſpielloſen, jeden Luxus ausſchließenden Einfachheit, mit welcher die Kinder Kaiſer Ferdinands, die Erzherzoge Max und Ferdinand und die ſieben Töchter des Kaiſers in Innsbruck erzogen wurden, kann es nicht überraſchen, daſs die Goldſchmiede in dieſer Zeit keiner beſonderen Fürſorge ſich zu erfreuen hatten. Ihre Arbeiten für den Hof beſchränkten ſich unter Ferdinand I. auf ſilberne Trinkgeſchirre zu Geſchenken und Verehrungen, beſonders Hochzeitsgeſchenken für ſolche Paare, welche die übliche alte Sitte berechtigte, den Landesfürſten zum Ehrentage zu laden, der ſich dann durch einen der Hofherren mit einem ſilbernen Pokale dabei vertreten ließ. Solche Hochzeitsgeſchenke des Landesfürſten kommen bei allen Tiroler Landes-

fürsten, namentlich seit Herzog Sigmund äußerst zahlreich vor. Nicht blos dem Hofe näher stehende, durch Adel oder Rang sich auszeichnende Persönlichkeiten, sondern auch landesfürstliche Beamte und Bürger luden, wenn irgend ein Anhaltspunkt gefunden werden konnte, den Landesfürsten zum hochzeitlichen Feste und es ist mir kein Fall bekannt, wo derselbe die Einladung ausgeschlagen hätte.

Für sich und seine Familie von der größten Sparsamkeit, war Ferdinand I. besonders bei solchen Gelegenheiten äußerst splendid. Für das Hochzeitsgeschenk an die Tochter des Ritters Schurf wurden dem Goldschmied Klaus Burkart 119 fl. 30 kr. nebst einem Trinkgeld für des Meisters Gesellen bezahlt, eine für den damaligen Geldwert bedeutende Summe. Die Hochzeitsbecher der Adeligen wurden vergoldet und mit den Wappen des Brautpaares geziert. Zu der Hochzeit des Sekretärs Peter Roß und der Jungfrau Barbara Reich spendete Kaiser Ferdinand einen „Hochzeitbecher" im Werte von 56 fl. 45 kr. Auch sonstige „Verehrungen" bestanden gewöhnlich in silbernen Pokalen, und da die Mehrzahl derselben der genannte Goldschmied Burkart zu liefern hatte, scheint dieser in diesem Fache besonders tüchtig gewesen zu sein. Nebst Burkart arbeiteten auch für den Hof die Goldschmiede Michael Zeisler, Wolfgang Stumpf, Heinrich Stark, Erhart Köllinger, Thomas Reck und Hans Altensteig. Außer den zahlreichen silbernen Trinkgeschirren verfertigten die Goldschmiede für den Hof und die Regierung sogenannte Botenbüchsen, d. h. Behältnisse zur Aufnahme von Briefschaften, welche, je nachdem letztere an höchste oder hohe Persönlichkeiten gerichtet waren, mehr oder weniger luxuriös ausgestattet waren. Die gewöhnlichen Botenbüchsen waren von Holz und bemalt, die mit Schriftstücken an hohe Persönlichkeiten von Silber, vergoldet und mit dem Wappen des jeweiligen Landesfürsten geziert. In eine solche silberne Botenbüchse „schnitt und schmolz darein Wolfgang Stumpf, Goldschmid, den Adler auch den Schilt Oesterreich und Tirol".

Wie schon in früherer Zeit, waren auch unter Ferdinand I. die Goldschmiede im Fache des Siegelschneidens bewandert, so namentlich Heinrich Stark. Die Siegel des Landesfürsten selbst schnitt jedoch der zum Guardian der Haller Münze avancirte Eisenschneider Ulrich Ursenthaler, so 1529 das königlich böhmische Siegel und Secret und 1530 das römisch königliche, über deren Schnitt und Zeichnung Ferdinand seine Zufriedenheit aussprach.

Die Geschichte der landesfürstlichen Münze in Hall selbst hat nach dem Tode Maximilians verschiedene Wechselfälle zu verzeichnen. Bis 1523 war sie zur vollständigen Unthätigkeit verurtheilt. Ferdinand

selbst war mit dem bisherigen Gepräge nicht zufrieden; das bisherige Geld, sagte er, sei „an den Stücklen ungleich und sonst unsauber gemacht worden". Er beschloss deshalb „Geld und Münze künftig an der Rockenpank, wie das in Ungarn und Polen geschieht, machen zu lassen" und beauftragte den Münzmeister Berhard Behaim, mit diesem Verfahren vertraute Münzer aus Ungarn oder Polen kommen zu lassen. Ob diese Prägart eingeführt wurde, ist mir nicht bekannt, sicher dagegen ist, dass noch 1525 mit Prägstöcken Erzherzog Sigmunds und Kaiser Maximilians Goldmünzen geprägt wurden. Im Jahre 1524 ließ Ferdinand durch Ursenthaler einen Stempel zu einer Münze schneiden, „mit der Visirung einer Jungfrau, den Finger vor den Mund haltend, mit der Schrift: Hoc silentium hunc honorem." Ursenthaler schnitt und prägte auch Münzen und „Ehrenpfennige" für den Kardinal in Trient. Da Bernhard Behaim nach Ungarn berufen und dort festgehalten wurde, trat an seine Stelle Hans Behaim und als dieser 1535 starb, ernannte Ferdinand Ulrich Ursenthaler mit Beibehaltung des Eisenschneideramtes zum Münzmeister in Hall. Uebrigens hatte die Münze in Tirol durch die Errichtung neuer Münzstätten nach dem Muster der Münze von Hall und durch Münzer derselben ihre frühere Bedeutung jetzt mit anderen zu theilen, wie denn auch sonst in den verschiedenen österreichischen Ländern Kunst und Kunsthandwerk durch Ferdinand I. begründet oder neu belebt wurde. So sehr er auch hiebei die einheimische Künstlerschaft berücksichtigte, ließ er es doch an Berufungen auswärtiger tüchtiger Meister nicht fehlen. Zu den bereits erwähnten sind namentlich noch zu zählen die Berufung der Gebrüder Abel aus Köln und Alexander Colins aus Mecheln. Trotz der zahlreichen auswärtigen Meister hatten die einheimischen Künstler durch Ferdinand, wie schon aus dem bisher Gesagten erhellt, reichliche Beschäftigung, namentlich in den Zeiten, in welchen dem kunstsinnigen Fürsten durch Kriege und sonstige politische Verwickelungen nicht alle Mittel abgeschnitten worden sind. Besonders stattlich ist die Anzahl der in Tirol von ihm mehr oder weniger beschäftigten Maler. Es sind dies folgende; Jörg Kölderer, Ulrich Tiefenbrunn, Wolfgang Reisacher, Peter Rieder, Jög Lurk, Meister Peter, Silvester Hinterhofer, Hans Polheimer, Sebastian Schel, Gothart Kramer, Wolfgang Reiser, Lienhart Meurl, Paul Dax, Bartlmä Häberle, Valtin Lindner, Peter Spitzer, Degen Pirger; von auswärtigen: Titian, Christoph Amberger von Augsburg, Florian Abel von Köln, Martin Maulperger, Hans von Köln (des Pfalzgrafen Friedrich Maler zu Speyr) und Hans Bocksberger von Salzburg.

Unter den Malern von Innsbruck finden wir einen einzigen Glasmaler, nämlich Paul Dax. Auch von auswärtigen Glasmalern haben wir nur zwei zu verzeichnen, Thomas Häberle und Hans Braun, beide von Augsburg. Diese drei Glasmaler erscheinen als Konkurrenten um die Glasmalereien für den von Ferdinand erbauten Prachtsaal in der Burg zu Innsbruck. Diese Arbeit erhielt schließlich Paul Dax, dessen Werk am meisten gefiel.

Die neue Blüte, zu welcher um diese Zeit die Glasmalerei gelangt war, insbesondere durch die Farbenpracht der Renaissance und die Sitte, die Fenster der Wohnstuben mit dem Wappen der Besitzer und ihrer Gattinnen zu zieren, rief im Jahre 1533 eine eigene Glasmalereianstalt, eine „Glashütte" in Hall bei Innsbruck in's Leben, zu deren Zustandekommen und Erhaltung vor allem Kaiser Ferdinand durch Privilegien und finanzielle Opfer, durch Bestellungen und in anderer Weise beigetragen hat. Der Gründer und Unternehmer dieser Anstalt, über welche wir an anderer Stelle ausführlich berichten [1]), war Wolfgang Vitl von Augsburg. Die Anstalt ist die einzige, welche Tirol bis auf die neueste Zeit, in der eine zweite, freilich viel großartigere Glasmalereianstalt in's Leben trat, aufzuweisen hat.

Schließlich sei noch erwähnt, dass Tirol unter Ferdinand I. die erste ständige Buchdruckerei, in welcher auch Holzschnitte erzeugt wurden, erhalten hat. Der Name der Buchdruckerei ist Josef Pirnsieder. Aus dieser Druckerei ging auch 1524 ein kirchliches Gesangbuch in deutscher Sprache hervor, welches in dieser Sprache das älteste sein dürfte [2]). Diese Druckerei befand sich in Sigmundslust bei Schwaz.

---

[1]) Siehe die Abhandlung XIII.

[2]) Siehe die Abhandlung X.

III.

Hans Radolt,

der Meister der Grabmäler Herzogs Friedrich mit der leeren Tasche und Erzherzogs Sigmund zu Stams[1].

(1864).

Hans Radolt zählt zu unsern ältesten bekannten Künstlern. Derselbe erscheint in einer Urkunde vom Jahre 1475, in welcher er die Herstellung des Grabmals für Herzog Friedrich mit der leeren Tasche und Erzherzog Sigmund, so wie für die Frauen beider zu übernehmen sich verbindlich macht. Er nennt sich in jener Urkunde in bescheidener Weise zwar nur einen „Ypsgießer" (Gipsgießer), aus dem Schriftstücke geht aber hervor, dass der Meister unter seiner Gipsgießerei nicht blos die technische Behandlung dieses Materials, sondern auch die Schöpfung eines Kunstwerkes als darunter inbegriffen verstanden hat[2]. Die Urkunde, welche uns mit diesem Meister bekannt macht, schildert uns auch ausführlich das von ihm verfertigte Grabmal, welches für das Kloster Stams, der Begräbnisstätte unserer alten tirolischen Landesfürsten, bestimmt war und daselbst auch aufgerichtet worden ist. Der Vertrag lautet:

Ich Hans Radolt, Ypsgießer von Augsburg bekenn mit diesem offnen Spanzettel, dass der durchlauchtige, hochgeboren Fürst und Herr Sigismund, Herzog zu Oesterreich ꝛc., mein gnädiger Herr eine Einigung und Geding mit

---

[1]) Aus dem Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols I, 80—83. Über das Grabmal ist auch der „Bote f. Tirol und Vorarlberg" 1823 S. 263 und 1830 Nr. 87 zu vergleichen.*

[2]) Unser Meister ist vielleicht ein Verwandter des gleichzeitig in Augsburg lebenden Buchdruckers und Kupferstechers Erhart Ratold. Jedenfalls dürfte er kein Tiroler sein, da dieser Name in Urkunden sonst nicht vorkommt.*

mir getroffen und gethan hat, also und in solchermaß, daſs ich Seiner Gnaden ein Gräbniß von Ybs (Gips) gießen soll mit Tabernackeln, Winbergen, mit Bildern und den 13 Landen, in Maß, wie hernach begriffen ist. Am ersten soll die Gräbniß in der Weite fünf Schuh sein und zu den Seiten in der Höhe auch fünf Schuh und die Höhe in der Mitte des Grabes sieben Schuh, alles ungefähr. Und soll an Oertern inwendig am Stein herum mit Weingewächsen gemacht sein, und die obern zwei Stein, so schrägs (schief) liegen werden und oben auf denselben Stein, in der Mitte eine Glätte haben soll, darauf soll Seiner Gnaden Herr und Vater, Herzog Friedrich seiner löblichen Gedächtniß liegen, zu der tenken (linken) Seiten beid Frauen, seine Gemaheln mitsammt ihren Kindern, auch bein Müttern liegen sollen, und nach der Visirung, als die Kind begriffen sind, und zu den gerechten Seiten, im Grab, Sein fürstlich Gnaden und Seiner Gnaden Gemahel, und zu beider Seit nach der Läng des Grabs auf jeder Seiten sechs Land stehen soll und zu Fuessen das 13. Land stehen soll, und soll allweg zwischen zweien Landen ein Bildlein stehen und die Bilder ungefährlich mannsgroß gemacht werden sollen, und oben auf dem Grab kein Bild sein soll. Auch sollen die Weinberg ob den Landen schlecht und als anliegenden Ding sein soll, und nit nach der Visirung gemacht werden, und die Bilder, so auf dem Stein liegend werden, dieselben in Läng Seiner Gnaden sein sollen und ob den Bildern sollen die Tabernakel alles anliegend Ding sein und nit nach der Visirung gemacht werden, und das bemelte Grab auf das füglichst und zum besten, als ich des nutz und Eer haben well, gemacht werden. Und von der bemelten Arbeit soll mir Se. Gnaden geben 210 Gulden rh. und so die Arbeit gemacht ist, so soll ich die in meiner Fuer, Arbeit, Müh, Kostung und Geld Seiner Gnaden herein antwurten gen Stambs, dahin ich beschaiden bin, Seiner Gnaden ohne Schaden so ich das an das berührt Ende geantwortet, aufgericht und gefertigt hab, alsdann so sollen mir die obgenannten 210 Gulden ohne alles Verziehen und ohne Schaden geantwortet und mit mir abgereit, ob mir aber einicherlei Verziehen darin beschäh, so soll mir all benommen Schaden mitsammt dem Hauptgut benügen beschehen. Und das solchem obgeschrieben Geding und Einigung allem nachgangen und genug gethan werde, deß gib ich Seiner Gnaden diese Spanzettel von einander geschnitten, wann ich der gleich von Seiner Gnaden auch eine hab. Das ist geschehen zu Innsbruck am Quatember Samstag nach St. Matheustag des heiligen Zwölfbothen und Evangelisten (September 23) Anno Domini etc. 75. [1]).

So detaillirt die Beschreibung ist, welche Hans Radolt von der zu verfertigenden „Gräbniß“ macht, ist es doch schwer, sich von dem Werke eine richtige Vorstellung zu machen. Nach den angegebenen Maßen war es von ziemlich bedeutender Ausdehnung, von reicher Architektur und mit plastischen Bildern geziert, die, wenn sie uns erhalten wären, von größtem Interesse sein müssten. Unter den „13 Landen“ versteht der Künstler die Wappenschilder derselben.

---

[1]) Die Mittheilung dieser Urkunde verdankte Schönherr P. Justinian Laburner. — Theilzahlungen für den Künstler enthalten die Rechnungsbücher der Jahre 1475, 1478 und 1482 (Statth.-Arch.).*

Das Grabmal, welches zu Stams in der Klosterkirche aufgestellt wurde, finden wir daselbst, wenn auch in beschädigtem Zustande, noch 1609, im selben Jahre aber auch noch von geschickter Meisterhand wieder hergestellt. Die Gräber unserer Landesfürsten in Stams wurden nämlich 1552 durch die Horden des Herzogs Moriz von Sachsen in empörender Weise beraubt und verwüstet und auch das Grabmal Herzogs Friedrich und Erzherzogs Sigmund wurde von den Barbaren arg beschädigt. Über den traurigen Zustand des Grabmals berichtet uns Abraham Colin, der Sohn des berühmten Alexander Colin, welch letzterer 1609 von Erzherzog Maximilian beauftragt wurde, das genannte Grabmal zu restauriren. Abraham Colin erzählt, „dass die Begräbniß Erzherzogs Sigismund ꝛc sammt deren zwei Gemahel und andern Figuren und Wappen und andern Zieraten an den Seiten, so Alles von Gipswerk gemacht, übel, schändlich, verderbt und zerbrochen gewest" und dass die von seinem Vater vorgenommene Restauration „viel Müh und Arbeit" gekostet habe [1]).

In einem, von Alexander Colins Sohne abgefassten Memorandum an die Regierung von Innsbruck, welches alle, für das Haus Österreich gelieferten Arbeiten des alten Colin aufzählt, wird es als die letzte des Meisters, welcher hiebei von seinem Sohne Abraham unterstützt wurde, erwähnt. Das Denkmal stand, wie schon erzählt, in der Klosterkirche.

Die Wiederherstellung des denkwürdigen Grabmals scheint eine sehr gelungene gewesen zu sein, sie hatte sich wenigstens von Seite Erzherzogs Maximilian, welcher zur Besichtigung der Arbeit nach Stams gekommen war, des vollsten Beifalls zu erfreuen. Doch dem Monumente war keine lange Dauer beschieden, es verschwand spurlos, ohne dass Jemand zu sagen wüsste, wann und durch welchen Anlass [2]).

---

[1]) Vgl. Reg. Nr. 14,982 vom 23. Juli 1623 in den „Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthalterei-Archiv in Innsbruck" (XVII. Bd. des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses, Wien 1896).*

[2]) Nach der Angabe des Tirolischen Künstler-Lexikons (Innsbruck 1830) S. 205 wurde das Grabmal, weil es immer schadhafter wurde und die Aussicht in der Kirche beschränkte, schon um 1680 abgebrochen, ohne dass eine Zeichnung genommen worden wäre.*

IV.

Hans Kied,

der Schreiber des Heldenbuches in der k. k. Ambraſer Sammlung[1]).

(1864).

Als ein Schatz der Ambraſer Sammlung überhaupt und ihrer Bibliothek insbeſondere wird von Frhrn. v. Sacken[2]) unter anderem auch das ſogenannte Heldenbuch, eine Sammlung von 23 Dichtungen aus dem 13. und 14. Jahrhundert, aufgeführt und beſchrieben. „Dieſe herrliche Handſchrift", ſagt Frhr. v. Sacken, „beſteht aus 238 Pergamentblättern in Folio; die Schrift, in drei Spalten, iſt durchaus von einer Hand, mit gemalten oder goldenen Initialen; die Ränder ſind mit einzelnen, ſehr getreu nach der Natur gemalten Pflanzen, Schmetterlingen und anderen Thieren, auch kleinen Figuren geſchmückt, fleißig und charakteriſtiſch durchgeführt. Auf Blatt 215 kommt die Jahrzahl 1517 vor mit V. F., wol die Zeit der Vollendung und den Künſtler bezeichnend. Auf dem Titelblatte ſind zwei geharniſchte Recken (Haymo und Thyrſus?) gemalt, oberhalb das Landeswappen von Tirol. Die reiche, koſtbare Ausſtattung der Pergamenthandſchrift, die Zuſammenſtellung der echt deutſchen, großentheils vaterländiſchen Dichtungen, die angeführte Jahrzahl laſſe vermuten, daſs Kaiſer Max dieſe Handſchrift in Tirol anfertigen ließ."

---

[1]) Aus dem Archiv für Geſchichte und Alterthumskunde Tirols I, 100 bis 106.*

[2]) Die k. k. Ambraſer Sammlung, II, 229.

Diese, zwar schon im Berliner Jahrbuch für deutsche Sprache [1]) von v. d. Hagen aufgestellte Vermutung gewinnt durch einige von mir im Statthalterei-Archiv in Innsbruck aufgefundene urkundliche Belege nicht blos eine Gewissheit, sondern es ergibt sich daraus auch, an welchem Orte und durch wen dieses Buch abgeschrieben wurde, was besonders in sprachlicher Beziehung von Wichtigkeit ist.

v. d. Hagen bespricht im erwähnten Jahrbuch die Berliner Nibelungen-Handschrift und findet, dem Vaterlande derselben nachspürend, dasselbe an den Bodensee zu versetzen, wozu ihn insbesondere der Umstand bewog, dass die Handschrift im Besitze des Grafen Karl von Mohr gewesen ist, dem er in Lutsch am Bodensee gelebt zu haben erlaubt und von wo er auch die Handschrift ausgegangen sein lässt.

Die berühmte Berliner Handschrift stammt aber wie das Heldenbuch aus Tirol. Es ist jene Handschrift, welche Beda Weber im Schlosse Montani in Vinschgau entdeckt hat. Dieselbe trägt noch heute vorn am Einband folgende Aufschreibung: „Ain Roman von der schönen Kriemhild aus Burgund, geschrieben ungefähr anno 1223, gelesen aber von mir Karl Graf Mohr 1797"; ferner auf der Inseite des hintern Deckels: „Latsch den 22. Febr. 1797. Karl Graf Mohr." Latsch (nicht Lutsch, wie v. d. Hagen liest) ist ein Dorf mit mehreren Adelsansitzen in der Nähe des Schlosses Montani. Die Handschrift stammt höchst wahrscheinlich von Annaberg, einem Montani gegenüber liegenden Schlosse, dessen ritterliche Besitzer eine große, kostbare, nunmehr in alle Welt zerstreute Bibliothek besaßen, von welcher ein großer Theil auf Schloss Montani überging. Beda Weber verkaufte die Handschrift, für welche er in unserm Vaterland leider keinen Käufer fand, um ungefähr 200 fl. an einen auswärtigen Buchhändler, dieser um 2000 Thaler nach England, von wo sie endlich um eine große Summe Geldes nach Berlin kam.

Ich will nun meine Belege beibringen für die Behauptung, dass das Heldenbuch der Ambraser Sammlung nicht blos aus Tirol stamme, sondern auch in Tirol geschrieben oder richtiger abgeschrieben worden ist.

Kaiser Maximilian schrieb, ddo. Füssen 15. April 1502, an den Säckelmeister Wilhelm von Oy: „Getreuer, Lieber! Wir haben unserm lieben, getreuen Paulsen v. Lichtenstein befohlen, uns das Heldenbuch an der Etsch ausschreiben zu lassen, dazu er dann deines

[1]) Neues Jahrbuch der Berlinischen Gesellschaft für deutsche Sprache und Alterthumskunde. Berlin 1835. III. Heft. S. 266.

Schreibers nothdürftig würde. Empfehlen dir mit Ernst, daſs du demſelben von Lichtenſtein deinen Schreiber fürderlich hinein an die Etſch, berürts Heldenbuch daſelbſt abzuſchreiben, zuſchickeſt, und das nit laſſeſt. Bemelter unſer Marſchalk würde ihn mit Zehrung und andern wie ſich gebürt, verſehen und unterhalten.“ [1]).

Mit dieſem ſpärlichen, vom Berliner Jahrbuch uns aufgeſteckten Lichte wollen wir nun den Schreiber des berühmten Heldenbuchs aufſuchen.

Nach obiger Urkunde ſollte ein Schreiber aus der Kammer zu Innsbruck hinein an die Etſch geſchickt werden, um das Heldenbuch auszuſchreiben.

Bei der Muſterung der Kammerſchreiber des Kaiſers Maximilian finden wir nun als beſonders verdient, und daher wol auch beſonders tüchtig einen Johanſen Ried. Dieſer Mann erſcheint von vorne herein der ſchönen That dringend verdächtig und wir wollen ihn daher urkundlich verfolgen.

Hans Ried diente bereits unter Erzherzog Sigmund als Schreiber in der Kanzlei und erhielt im Jahre 1496 für getreue Dienſte alle Wochen zwei Schäffel Salz aus dem Pfannhaus verſchrieben.

1499 befahl Kaiſer Maximilian den Statthaltern und Regenten, den Johannes Ried um ſeiner willigen Dienſte, die er ihm in ſeinen Kanzleien lange Zeit her gethan habe, eines der nächſt zu beſetzenden Ämter zu übergeben [2]).

1500 wurde Hans Ried von Kaiſer Maximilian zum Zöllner am Eiſack zu Bozen aufgenommen und beſtellt, und derſelbe ging, nachdem er am Pfinztage nach Juliana (20. Februar) einen Zollfreibrief für ſeine Fahrniſſe erhalten, nach Bozen zu ſeiner Zollſtange ab, an der er in Anbetracht ſeiner guten Dienſte bereits im Jänner 1501 ſeinen Zollgehalt aufgebeſſert erhalten hat.

1501 erbat ſich der fromme Ritter Florian Waldauf von Waldenſtein von Kaiſer Maximilian den Schreibkünſtler und Zöllner, Hanſen Ried, zur Anfertigung zweier Stiftbriefe aus, und der Kaiſer erlaubte demſelben mit Schreiben vom 18. Dezember, zur Anfertigung der Waldenſtein'ſchen Stiftungsurkunden ſich herauszuverfügen, ſobald es Ritter Florian verlange [3]).

---

[1]) N. Jahrb. d. Berl. Geſellſchaft ꝛc. a. a. O.

[2]) Zum erſten Male begegnen wir Ried im Jahre 1496 auch ſchon als Kanzleibeamten des Kaiſers Maximilian (Statth.-Archiv, Bekennenbuch f. 51).*

[3]) Je ein ſolcher Stiftbrief liegt in Hall und Innsbruck (Magiſtrats-Archiv).*

1504, ddo. Augsburg 14. April, sagt Kaiser Maximilian in einem von ihm und Paulsen Lichtenstein unterzeichneten Schreiben: „Wir haben Hansen Ried, Zollner am Eisack zu Bozen, uns ein Buch in Pergament zu schreiben und ihm davon zu Sold zu geben zugesagt, nämlich 160 fl. rh. Demnach empfehlen wir euch mit Ernst, dass ihr bei unsern Räthen unserer Reitkammer daran seid und verfüget, dass sie ihm einen Befehl an unsern Amtmann zu Bozen, wie sich gebürt, verfertigen, damit ihm derselbe aus unserem Amt daselbst jetzt im Anfang 50 fl. rh. und das übrige nachmals zu ziemlichen Fristen, desgleichen auch das Pergament, so zu solchem Buch nothwendig sein und soviel ihm derselbe Ried anzeigen würde, ausrichte und bezahle. Und nachdem uns bemelter Ried anzeigt, dass er solch Buch der Hitze und andrer Sachen halber nicht füglich beim Zoll zu Bozen schreiben möge, haben wir ihm vergönnt und erlaubt, dass er mittler Zeit, dieweil er an solchem Buch schreiben würde, den Zoll mit einem andern versehen mag."

In demselben Jahre erhält Hans Ried um seiner langen, treuen Dienste willen von den Regenten zu Innsbruck aus Gnaden 20 fl. rh., die sie „bei k. Majestät verantworten wollen."

1505, 7. Juni, ertheilt Kaiser Maximilian Hansen Ried die Erlaubnis, dass er sich „in Summerzeiten, wann die Hitz anfacht", an einem ihm gelegenen Orte im Innthal aufhalte, „damit er unser Buch desto fürderlicher und fleißiger schreiben möge."

1507 wird ihm von Kaiser Maximilian wieder eine Sommerfrische sich zu suchen erlaubt, „damit er das Buch mit gutem Fleiß fürderlicher schreiben und fertigen möge."

1508 erhält Ried um der Verdienste willen, die er in des Kaisers Kanzlei und dann als Zöllner am Eisack gethan hat und, weil er jetzt auf Befehl des Kaisers den Zoll verlassen, alle Jahre 20 fl. rh. aus der Kammer angewiesen.

1509, 20. September, schreibt Paul Lichtenstein: „Nachdem Johansen Ried von dem Riesenbuch, so er auf k. Mt. Befehl schreibt, eine Summe Geldes zugesagt ist, wollet demnach dem Amtmann zu Bozen befehlen, ihm bis zur Bezahlung solchen Geldes alle Quatember 10 fl. zu geben, doch soll bemelter Ried dagegen an dem Buch nach Anzahl des Geldes schreiben."

1509, 22. September, wird Jörg Botsch, Amtmann in Bozen, beauftragt, Hansen Ried an der Summe Geld, so ihm vom Riesenbuch, das er schreiben soll, zu geben verordnet ist, über das, was er vormals von weiland Hansen Abernstorfer empfangen hat, alle Quartal 10 fl. zu geben.

Das „Rieſenbuch“ iſt ſomit dasſelbe Buch, an dem er ſchon in den früheren Jahren geſchrieben hat.

1511, ddo. Innsbruck 18. Februar, ſchreibt die Raitkammer an Paulſen Lichtenſtein: Kaiſer Maximilian habe wiederholt befohlen, „die alten kaiſerlichen Freiheiten und andern Briefe, ſonderlich was gen Wien gehört“ abſchreiben zu laſſen, was ungefähr drei Bücher ausmache. Das könne nun wegen vieler Arbeit durch die Sekretari und Ingroſſiſten nicht geſchehen. Nachdem nun Hans Ried dazu beſonders tauglich ſei und ihm, da er Proviſion und Gnadengehalt von k. Mt. beziehe, kein beſonderer Sold, ſondern nur eine Beſſerung zu geben wäre und weil Ried „ſich gerne heraus in die Friſch ziehen wolle“, ſo würden ſie Ried nach Innsbruck beſcheiden und bäten Paul Lichtenſtein um ſein Gutbedünken.

1511, 14. November, ſchreibt Regiment und Raitkammer an Hanſen Ried: „Wir wollen euch bis 1. Jänner des künftigen Jahres zu Bozen zu bleiben vergönnen und erlauben, damit ihr das Rieſenbuch ausſchreiben und andre eure Sachen daſelbſt richten und dann herauskommen möget.“

1514 wird Hans Ried der Zoll am Eiſack wieder übergeben, „um ſeiner Dienſte willen, ſo er unſern Kanzleien gethan und dieweil er uns Mängel halber ſeines Geſichts nit mehr ſtetlichen dienen mag.“

Endlich, ddo. Innsbruck 10. Juni 1515, ſchreibt Kaiſer Maximilian an das Regiment und die Raitkammer: „Edlen, erſamen, gelerten, lieben Getreuen. Wir empfehlen euch mit Ernſt und wollen, daſs ihr unſerm Zollner am Eyſack zu Bozen, Hanſen Ried, für das Schreiben, ſo er uns noch an unſerm Heldenbuch thun ſoll, und aus Gnaden ein Ehrenkleid oder aber ein ziemlich Geld dafür durch unſern Amtmann zu Bozen zu geben verordnet und das nit laſſet. Daran thut ihr unſer ernſtlich Meinung.“ Regiment und Kammer erledigten die Angelegenheit mit „fiat 15 Gulden für ein Ehrenkleid und aber erſt zu geben, ſo das Buch ausgeſchrieben iſt. 27. Juli.“

Der Schreiber des Heldenbuches iſt ſomit ohne Zweifel der Zöllner Hans Ried.

Der Künſtler (V. F.), welcher die Handſchrift kunſtreich verziert hat, und wodurch dieſes Werk in den Bereich der Kunſtgeſchichte hereingezogen zu werden verdient, iſt zur Stunde noch unbekannt. Derſelbe vollendete ſeine Ornamentik im Jahre 1517.

Hans Ried ſtarb im Frühling des Jahres 1516 und hinterließ Frau und Kinder in der Noth. Das Gnadengeſuch der Witwe an

den Kaiser gibt uns über Hänsen Ried's Familien- und sonstigen Verhältnisse einige Aufklärungen. Sie schreibt: „Euer kais. Majestät füg ich arme, elend und betrübte schwangere Frau in aller Unterthänigkeit zu vernehmen, dass in den Tagen Gott der allmächtig meinen Hauswirt mit Tod aus diesem Jammerthal ervordert hat, der mich groß schwanger und zwei kleine unerzogene Kinder und uns sonst nichts zum Unterhalt hinterlassen hat. Allergnädigster Herr! Dieweil obgedachter mein seliger Hauswirt Euer kais. Majestät ob den dreißig Jahren unterthänigster Diener gewesen und bisher von Euer kais. Majestät derselben seiner Dienste keine Ergötzlichkeit empfangen, demnach ruf zu E. kais. Majestät, als Beschützer und Beschirmer der Wittiben und Waisen in aller Unterthänigkeit durch Gottes Willen bittend, wolle so gnädig sein und in Ansehung solcher meines Hauswirts Dienst und mir armen, elenden, betrübten, schwangern Frau und meinen kleinen, unerzogenen Kindern zum Unterhalt die Provision, so mein Hauswirt selig von E. k. Mt. gehabt hat, oder eine kleine Provision aus dem Pfannhaus, oder wo das E. k. Mt. gefällig sein will, mein Lebenlang gnädiglich verordnen und erfolgen lassen, damit ich mich und meine kleinen Kinder, die mir mein Hauswirt sammt unser kleinen Hab und Gut zusammen geschaffen hat, unterhalten mag ꝛc. E. k. Mt. demüthigste Ursula, weiland Johansen Rieds seligen ehlich gelassen Witib."

Der Kaiser, dem die Witwe Ried das Gesuch in Bozen übergeben hat, befahl in einem Schreiben, ddo. Bozen 25. Mai, dem Regiment zu Innsbruck, der Witwe zu helfen, „damit sie und ihre Kinder sich ernähren mögen und desselben Rieds lange und treue Dienste genießen." Die Witwe erhielt „alle Jahr die Schäffel Salz, so ihr Mann gehabt hat und dazu die 20 Gulden Gnadengeld dies Jahr vollaus." (Diese und die früher angeführten Urkunden liegen im Statthalterei-Archiv).

V.

Das goldene Dächlein.[1])

(1883)

Im Jahre 1420 verlegte Herzog Friedrich mit der leeren Tasche seine Residenz in das Innere der Stadt selbst und zwar gerade in deren damaligen Mittelpunkt. Er kaufte zu diesem Ende einige, an der Stelle des heutigen Gebäudes mit dem goldenen Dächlein gelegene Häuser und ließ sie nach seinen Bedürfnissen umbauen.

Wer heute an diesem Hause vorübergeht, denkt kaum mehr daran, dass in demselben durch beinahe ein Jahrhundert die Geschicke des Landes berathen und entschieden worden sind, dass darin mehrere berühmte Landesherrn, darunter Erzherzog Sigmund der Münzreiche, Kaiser Friedrich III., Vater Kaisers Maximilian I., ihr Leben erblickten, andere wie der Erbauer der neuen Burg selbst, Herzog Friedrich († 1439), dessen Gemahlin, Anna von Braunschweig († 1432), und dessen Sohn Erzherzog Sigmund mit seinen Gemahlinnen Eleonora von Schottland und Katharina von Sachsen in diesem Hause ihr Leben beschlossen haben. Hier wohnte auch Kaiser Friedrich, als er nach seiner Krönung in Aachen nach Innsbruck kam und in der Weihenacht zu St. Jakob den Bürgern dieser Stadt zur Erbauung

---

[1]) Der Aufsatz erschien zuerst in der „Wiener Abendpost" (1878) und dann im „Bote für Tirol und Vorarlberg" 1883 Nr. 2 in der Umarbeitung, nach welcher er hier abgedruckt ist. Schönherr hegte für die bereits sehr nothwendig gewordene und jetzt zur Ausführung gelangende Restaurirung dieses schönen Wahrzeichens von Innsbruck stets das größte Interesse. Auf seine Veranlassung entwarf der bekannte Architekt G. Hauberisser in München einen groß angelegten Plan, welcher sich in Schönherr's Nachlass fand und von mir dem Landesmuseum übergeben wurde.*

das Evangelium sang. Und als dessen Sohn Maximilian I. 1494 mit Blanca Maria von Mailand sich vermählte, ward das Haus ausersehen zu des Königs hochzeitlichen Freuden. Doch schon mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts hatte die neue Burg, wie das Haus bis dahin genannt wurde, als Residenz ausgedient. Kaiser Maximilian erbaute sich eine neue und zwar an der Stelle der heutigen Hofburg, während die frühere zum Kanzleihaus für die Regiments- und Kammerräthe bestimmt wurde.

Nachdem das Gebäude, welches einst die Krone beherbergte, auch den Finanzräthen nicht mehr den nöthigen Komfort zu bieten vermochte, wurde es wie die Burg in Wels, in welcher Kaiser Maximilian gestorben ist, „zu einer Kasarmen adaptirt" und gieng um den Preis des sogen. Pesthauses in den Besitz der Stadt über. Sic transit gloria mundi!

Zu erwähnen wäre noch, dass die Väter der Stadt für die außer Kurs gesetzte alte Burg damals keine rechte Verwendung finden konnten, bis im Jahre 1822 einige außer dem rathsbürgerlichen Kreise stehende Spekulanten das Gebäude sammt der alten St. Georgskapelle gegen spätere Entschädigung in eine rentable Form zu bringen sich anheischig machten. Seit dieser Zeit steht denn auch der gothische Erker in architektonischem Konflict mit dem fabriknüchternen Hause, welches der Stadt zwar reichliche Zinskreuzer, aber wenig Ehre einbringt.

Ist nun auch die Geschichte dieses Hauses so viel wie vergessen, so weiß doch Jedermann zu erzählen, dass der prachtvolle Erker von Herzog Friedrich zur Ehrenrettung seiner verläumdeten Taschen mit einem goldenen Dache [1]) bedeckt worden ist. Es erscheint dies ja auch durch die gedruckte Versicherung aller Reisehandbücher und anderer schwer wiegender Druckwerke außer Zweifel gesetzt. Leider ist aber dies Einzige, was man noch gewöhnlich von diesem historisch merkwürdigen Hause zu erzählen weiß, nicht wahr. Wir können nämlich nirgends einen Beleg dafür finden, dass Herzog Friedrich der Erbauer des Erkers mit dem goldenen Dächlein sei, am wenigsten aber werden wir durch die nähere Betrachtung des Bauwerkes selbst zu

[1]) Die Meinung, dass das Dach lauteres Gold sei und nicht, wie es der Fall ist, aus vergoldeten Erzplatten bestehe, hat sich unter dem Volke bis auf die neueste Zeit erhalten. Auch der verwegene Dieb, welcher Ende des vorigen Jahrhunderts ein paar Schindeln vom Dache stahl, hat offenbar in dieser irrigen Voraussetzung zu dem kühnen Wagstücke sich verleiten lassen. Der nach allen Richtungen mit Steckbriefen verfolgte Langfinger konnte nicht entdeckt werden.

dieſer Annahme verleitet. Man braucht ſich nur nicht durch die vorherrſchende Annahme beirren zu laſſen, ſondern lediglich ſeinem eigenen Auge zu trauen.

Vor allem widerſpricht der ſpätgothiſche Stil, in welchem der Erker erbaut erſcheint, ganz entſchieden der Annahme, daſs der Bau in der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts ausgeführt worden ſein könnte, und noch mehr als der allgemeine Charakter des Baues deuten die Einzelnheiten auf eine viel ſpätere Zeit als die Herzogs Friedrich, ja aus den bildlichen Darſtellungen an dem Erker laſſen ſich die ſpätere Bauzeit und der Erbauer ſelbſt leicht ermitteln und feſtſtellen.

Die ſechs Wappentafeln an der Erkerbrüſtung des erſten Stockwerkes repräſentiren: 1. das Herzogthum Oeſterreich, 2. König Ladislaus[1]), 3. das römiſche Kaiſerthum, 4. das römiſche Königthum, 5. Herzog Philipp, und 6. das Herzogthum Mailand. Was haben nun dieſe Wappen mit Herzog Friedrich zu thun? Mit Ausnahme des erſten Schildes (Oeſterreich) hat keiner für Herzog Friedrich Sinn und Bedeutung. König Ladislaus (geb. 1440) und Herzog Philipp exiſtirten zur Zeit Herzog Friedrichs überhaupt noch gar nicht und Mailand wenigſtens für ihn nicht. Dieſe Schilde paſſen auf einen unſerer alten Landesfürſten, aber auch nur auf e i n e n; dieſer iſt aber weder Herzog Friedrich noch Herzog Sigmund, ſondern Maximilian I. Er war Herzog von Oeſterreich, ſein Vater und ſpäter er ſelbſt Beherrſcher des römiſchen Kaiſerreiches, er war römiſcher König; für ihn hatte König Ladislaus ſpezielle Bedeutung. Herzog Philipp war des letzten Ritters einziger Sohn, und Maximilians zweite Gemahlin, Maria Blanca, gehörte bekanntlich dem Hauſe Sforza von Mailand an.

Außerdem ſind an der Erkerbrüſtung des zweiten Stockes noch einige andere kleinere Wappenſchilde angebracht, welche unſere Annahme beſtätigen. Unter denſelben befindet ſich nämlich ein getheilter Schild mit den Wappen von Oeſterreich und Mailand und das Wappenſchild von Burgund; über den beiden Schilden aber erblickt man das Bildnis Kaiſer Maximilians und die Bildniſſe ſeiner beiden Gemahlinnen Maria von Burgund und Maria Blanca von Mailand.

---

[1]) Marquard Herrgott lieſt (Monumenta etc. I, 85) die Überſchrift des Wappens „Kung Karlo", während doch zweifellos zu leſen iſt: „Kunig Lasla." Zu K. Ladislaus paſst auch allein das darunter ſtehende Wappen Ungarns. K. Ladislaus, deſſen Bildnis Kaiſer Maximilian auch bei ſeinem Grabe aufgeſtellt wiſſen wollte, erſcheint in den Maximilianiſchen Urkunden gewöhnlich als „Kunig Lasle."

Der Erker wurde somit, wie diese Wappenschilde und Bildnisse zeigen, nach der im Jahre 1494 vollzogenen Verheiratung Maximilians mit Maria Blanca, und da Maximilians Sohn Philipp noch als Herzog aufgeführt wird, vor 1504 erbaut. Die an hervorragender Stelle des Erkers angebrachte ursprüngliche Jahreszahl 1500 („Anno 1500") bedeutet daher, wenn diese Inschrift überhaupt eine Bedeutung haben soll, das Jahr des vollendeten Erkerbaues.

Es könnte eingewendet werden, dass vielleicht die Wappenschilde und Bildwerke erst später in die betreffenden Feldungen eingefügt worden sein könnten, oder dass wenigstens das goldene Dach selbst von Herzog Friedrich stammen und der von ihm gesetzte Erker einem anderen Platz gemacht haben dürfte. Die erstere Einwendung widerlegt die organische Verbindung der Wappentafeln und der Bildwerke in den Füllungen der Erkerbrüstungen mit dem ganzen Bau und dem Stil des Werkes selbst, von welchem bereits bemerkt worden ist, dass er in Tirol erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vorkommt. Was aber die andere Einwendung anbelangt, nämlich dass das goldene Dach selbst früher auf einem älteren, vom Herzog Friedrich erbauten Erker gestanden haben könnte, entbehrt dieselbe jeder historischen Begründung. Der Geschichtschreiber der Zeit Friedrichs, Graf v. Brandis, welcher auch dem goldenen Dache seine Aufmerksamkeit schenkte, hat für die Annahme, dass der Erker mit dem goldenen Dache von Herzog Friedrich gebaut wurde, keine andere Quelle als den Grafen Maximilian v. Mohr, der wie Brandis selbst bemerkt, „wenig Kritik gezeigt" hat. Gäbe es in unserer Frage eine ältere Quelle als Mohr, so hätte sie Brandis sicher angeführt. Die Meinung, dass Herzog Friedrich das „goldene Dachl" auf den Erker seiner Burg gesetzt, hat somit nicht einmal den Wert des Alters für sich. Zudem wüsste ich aus der Zeit Herzogs Friedrich kein Beispiel von einer hier geschehenen Vergoldung von Erzplatten oder anderen in Erz gegossenen Gegenständen, wol aber aus der Zeit Maximilians, welcher auch die in seiner Gießerei in Mühlau hergestellten Erzstatuen zu seinem Grabmale vergolden lassen wollte, was auch geschehen wäre, hätte nicht der Tod den kunstsinnigen Kaiser in der Herstellung seines weltberühmten Grabmales unterbrochen. Nach allem also, was über das „goldene Dächlein" vorliegt, sind Erker und Dach ein Werk Maximilians I. und die angebrachte Inschrift „Anno 1500" besagt und bestätigt die Bauzeit dieses Werkes[1]).

[1]) Leider fehlen gerade vom Jahre 1500 die Rechnungsbücher der landesfürstlichen Kammer, welche ohne Zweifel urkundliche Daten über den Erkerbau hätten an die Hand geben können. Indirekte bestätigt jedoch auch dies unsere

In vollständiger Harmonie mit dem Erkerbau und seinen zahlreichen Reliefs ist auch die in fresco gemalte Darstellung an der Rückwand des Erkers im zweiten Stocke. Die Vorstellung des Bildes bezieht sich auf den Empfang einer hohen Dame durch Kaiser Maximilian I., welcher in seinem vollen Ornate die Ersehnte mit einem Kusse zu begrüßen im Begriffe steht. Die Dame ist wol keine andere, als Maria Blanca von Mailand. Die Porträtähnlichkeit Maximilians ist außer allem Zweifel; es erscheinen selbst die Persönlichkeiten aus der Umgebung des Kaisers wie seiner ihm in diesem Hause angetrauten Gemahlin porträtähnlich wiedergegeben. So deuten denn alle Details darauf hin, dass der hochberühmte Landesherr den Bau des Erkers an der alten landesfürstlichen Burg in Innsbruck zum dauernden Gedächtnis seiner zweiten hochzeitlichen Freude ausgeführt hat [1]).

Durch diese Darlegung hat, wie ich glaube, das goldene Dächlein, wenn auch an Alter, doch an Bedeutung nichts verloren, da selbst der Gegensatz des gleißenden Goldes zu den leeren Taschen durch Kaiser Maximilian völlig unberührt bleibt.

Unaufgeklärt bleiben bis auf Weiteres die über alle Felder der Erkerbrüstung des zweiten Stockwerkes hin laufenden Spruchbänder mit ihren räthselhaften Schriftzeichen, die nach Versicherung polyglotter Leute keiner bekannten Sprache des Morgen- und Abendlandes angehören.

Vor Kaiser Maximilian I. hat die Front des Hauses gegen den Stadtplatz offenbar nur jener große Wappenstein geziert, welcher später innerhalb des Erkers im Hause selbst untergebracht wurde, im vorigen Jahre aber in den Besitz des Landesmuseums übergegangen ist, wo er im Korridor desselben unter den übrigen wertvollen Monumenten aus Stein und Erz eine würdige Aufstellung gefunden hat. Der Stein enthält die meisterhaft in Relief ausgeführten Wappen von Oesterreich, Tirol und Sachsen. Das sächsische Wappen bezieht sich auf die zweite Gemahlin Erzherzogs Sigmund, Katharina von Sachsen.

Obwol als Unicum in seiner Art und als Wahrzeichen der Stadt Innsbruck von allen Fremden aufgesucht und mit hohem Interesse betrachtet, wurde dem Erker mit dem goldenen Dächlein

---

Annahme, da in allen übrigen Raitbüchern von einer Verausgabung für diesen Bau keine Meldung geschieht.

[1]) Zu vergleichen wäre auch, was im Tiroler Boten 1823 S. 208 von einer durch Anton Roschmann verfassten Beschreibung des goldenen Dächleins erwähnt wird.*

bisher doch nicht die verdiente Pflege zu theil, die man sonst hier selbst Dingen schenkt, welche nichts weniger als im Rufe einer Merkwürdigkeit oder Seltenheit stehen. Erst im vergangenen Sommer wurde der seit ungezählten Dezennien darauf und daran angesammelte tiefe Staub entfernt und durch Verkittung der durch den Zahn der Zeit ausgenagten Gefüge das historisch und künstlerisch bedeutsame Werk wieder wetterfest gemacht und das nur mehr spärlich auf den Erzplatten liegende Gold zur möglichsten Geltung gebracht. Auch wurden einige kleinere Stücke, wie der bei Gelegenheit der letzten Beleuchtung und Dekorirung herabgeschlagene Thierkopf, welchen der Zufall in meine Hände spielte, wieder an ihre Stelle gesetzt. Diese dankenswerte Arbeit wurde durch den städtischen Architekten Tomasi mit der ihm eigenen Pietät gegen Kunst und Alterthum ausgeführt. Zu bedauern ist nur, dass von keiner Kunstanstalt diese Gelegenheit benützt wurde, von den plastischen Füllungen Abgüsse zu nehmen und auf diese Weise auch die an den figuralen und ornamentalen Details zu Tage getretene Originalfassung, die mit der Zeit verschwinden wird, zu übertragen und dauernd zu erhalten.

VI.

Die vier älteſten Anſichten von Innsbruck.[1])

(1874.)

Die älteſte mir bekannte Anſicht von Innsbruck ſtammt von der Meiſterhand des größten deutſchen Künſtlers Albrecht Dürer.

Es iſt unbekannt, in welchem Jahre Dürer die Reſidenz ſeines höchſten Gönners, Kaiſers Maximilian I., gezeichnet hat. Jedenfalls ſah er Innsbruck im Jahre 1505, als er nach Italien reiſte, und 1506 auf ſeiner Rückkehr in die Heimat.

Den Standpunkt zu ſeiner Zeichnung wählte der große Meiſter jenſeits des Inns, ungefähr da, wo das ehemalige Strafhaus ſteht. Es erſcheint demnach auf dem Bilde die nordweſtliche und nördliche Seite der Stadt.

Man ſieht dem Bilde an, daſs bei Zeichnung desſelben dem Poſtulat maleriſcher Gruppirung etwas mehr als der Wirklichkeit Rechnung getragen wurde, daher z. B. der noch mit hoher, ſpitz zulaufender Dachung verſehene Thurm von St. Jakob nicht links, ſondern rechts von der Kirche und etwas von derſelben entfernt erſcheint.

Der Stadtthurm trägt noch ſein pyramidales Dach, ebenſo ſind noch ſeine vier Erker mit Spitzthürmchen verſehen. Die von der Stadtmauer umſchloſſene Innſeite von Innsbruck iſt noch wenig verbaut. An der Brücke ſteht der noch mit hohem Dache verſehene Thorthurm, links davon die ſogenannte Ottoburg mit ihren ſpitz bedachten Erkern und ein oder zwei Häuſer. Hinter der Ottoburg ragt der damals noch ſehr hohe Thurm beim Pickenthor heraus.

Den Vordergrund bildet der Inn, in deſſen Spiegel die Konturen der Mauern und Thürme der Stadt reflektiren, im Hinter-

[1]) „Bote für Tirol und Vorarlberg" 1874 Nr. 283, Extrabeilage.*

grunde erblickt man die Kuppe des Patscherkofels und die des Glungezer.

Die Originalhandzeichnung befindet sich in der berühmten Sammlung Albertina in Wien. Sie ist nach der mir vorliegenden Photographie 4½ Zoll hoch und 7 Zoll breit und trägt nebst der Bezeichnung „Insbrug" das Monogramm Dürers.

Das der Zeit nach nächste Bild von Innsbruck[1]) ist eine kolorirte Federzeichnung vom Jahre 1556 in einem handschriftlichen Werke über den Bergbau in Tirol. Das in montanistischer Beziehung, sowie durch seine äußerst zahlreichen Zeichnungen von Grubenbauten, Maschinen, kostümirten Bergleuten und Städteansichten höchst interessante Werk ist Eigenthum des Ferdinandeums in Innsbruck. (Bibl. Tir. Nr. 856).

Die Ansicht hat der Zeichner von derselben Richtung her, wie Albrecht Dürer, nur von einem etwas höheren Standpunkte aus aufgenommen, daher man auf dem Vordergrund derselben nicht blos den ganzen Inn, sondern auch noch einen schmalen Streifen seines linken Ufers mit seinen Häusern erblickt.

Dieses Bild ist bedeutend größer als das Dürer'sche, im Detail genauer und bestimmter, das Landschaftliche dagegen ohne Verständnis. Die Veränderung der Stadt, seit Dürer sie gezeichnet, ist nicht unbedeutend, doch betrifft sie nur die Befestigungen an der Innseite, welche inzwischen sehr erweitert worden waren.

Auch auf diesem Bilde hat der Stadthurm noch seine alte, spitz zulaufende Bedachung, ebenso die s. g. Ottoburg und der Thurm von St. Jakob. Die Zeichnung scheint jedoch nicht nach der Natur, sondern nach einer älteren Ansicht (jedoch nicht vor 1536, weil die auf dem Bilde erscheinende Hechtenburg früher nicht existirte) gemacht worden zu sein, da die nordwestliche Seite der Stadt, am heutigen Ursulinergraben, noch nicht als verbaut erscheint. Ein bedeutender Vortheil dieses Bildes liegt darin, dass sie die nördliche Seite der Stadt, vom Kräuterthurm bis zur Burg, deren ältester Theil offenbar hier zu suchen ist, mit Bestimmtheit behandelt.

Das nächstälteste Bild, welches wir von Innsbruck haben, datirt von 1565. Es befindet sich im Palazzo vecchio in Florenz, wo es der Herzog von Toskana nebst anderen Ansichten von Städten Tirols und Oesterreichs (darunter Hall, Sterzing, Wien) an die Wand al fresco malen ließ, um damit seiner in Innsbruck erzo-

---

[1]) Das zeitlich nächste Bild von Innsbruck zeigt uns die hl. Sippschaft des Malers Seb. Schel von 1517. (Vgl. Abhandlung XI).*

genen und daſelbſt ihm angetrauten Gemahlin, einer Tochter Kaiſer Ferdinands I., eine Ueberraſchung zu bereiten.

Prinzeſſin Johanna, die jüngſte der zahlreichen Töchter Ferdinands I., war 1547 in Prag geboren und verlebte, wie alle ihre Schweſtern, den größten Theil ihrer Jugend in der tiroliſchen Hauptſtadt. Die Geburt dieſer Prinzeſſin hatte ihrer Mutter den Tod gebracht, ſie ſtarb 3 Tage nach der Geburt des Kindes. Daſſelbe traurige Schickſal traf 31 Jahre ſpäter die Tochter, welche 1578 zu Florenz aus gleichem Anlaſſe geſtorben iſt. Sie ruht in Florenz in der Gruft der Mediceer. Die Prinzeſſin, zu deren Ehren und Freude Herzog Franz den Kreuzgang ſeines Palaſtes in Florenz mit einer Anſicht von Innsbruck ſchmücken ließ, erfreute ſich dahier einer großen Popularität und als ſie von der Stadt, in welcher ſie den Frühling ihres Lebens verlebt, zu ſcheiden im Begriffe ſtand, begab ſich der ganze Stadtrath mit dem Bürgermeiſter und dem Stadtſchreiber an der Spitze nach Hof, um der Kaiſertochter noch ſeine hohe Verehrung zu bezeugen. Die Deputation wurde von ihr in der oberſten Stube der Burg empfangen. Der Stadtſchreiber Simon Saurwein, welcher die Anſprache hielt, hat uns eine Schilderung dieſer Abſchiedsaudienz im Rathsprotokolle der Stadt hinterlaſſen. Die Prinzeſſin ſtand mit ihrer Schweſter Barbara, welche gleichzeitig mit dem Herzog Alfons II. von Ferrara vermählt worden war, in der Mitte der Stube. Nach einer tiefen Verbeugung der im höchſten Staate erſchienenen Mitglieder des Stadtrathes ſprach Simon Saurwein die Abſchiedsrede, deren Inhalt derſelbe im Rathsprotokolle in folgender Weiſe ſkizzirt. „Da hatt Stattſchreiber Simon Saurwein im Namen der Stadt, des Bürgermeiſters und Raths erſtlich Ihren fürſtlichen Durchlauchten unterthänigſten Dank geſagt für alle Gnaden, Förderung und Gutthaten, Schutz und Schirm, ſo Ihre f. D. ihnen jederzeit gnädigſt erzeigt und bewieſen, und deſſen ſie ſich noch hinfüran unterthänigſt getröſten und verſehen. Für's andere ſo erwünſche Bürgermeiſter und Rath ihren fürſtlichen Durchlauchten zu ihrer fürgenommenen Reiſe nicht allein alles Glück und freudenreiche Ankunft bei ihren vermachleten Herzogen, ſondern auch dazu langwierige Geſundheit und glückliche Regierungen, alles bei Gott dem Allmächtigen, neben angehängter Dankſagung für die chriſtliche und gottſelige Gab eines zierlichen Ornats, St. Jakob Pfarrkirche allhier von Ihren fürſtlicheu Durchlauchten beſchechen; ohne Zweifel der allmächtige Gott werde darin gelobt und geprieſen und ſolches Ihren f. D. reichlichen belohnen. Und letztlichen, daß Ihre f. D. fürohin nicht weniger, dann wie bishero ſie in gnädigſten Befehl halten und ihre gnädigſten

Fürſtinnen und Frauen ſein und bleiben wollen, denen ſie ſich hiemit in aller Unterthänigkeit zu Gnaden befehlen thun. Amen".

Die Rede wurde Namens der Prinzeſſinen vom Unterhofmeiſter Gienger beantwortet. Er ſagte: „Ihre fürſtlichen Durchlauchten hätten ſonderes gnädiges Wolgefallen, daß Bürger und Rath ſich alſo unterthänigſt vor ihren fürſtlichen Durchlauchten erzeigten; dieſe wollen ſolches in Gnaden ingedenken und ihre gnädigſten Frauen und Fürſtinnen ſein und bleiben. Sie wollen zugleich Bürger und Rath gnädigſt und treulich ermahnen, daß ſie bei der alten, chriſtenlichen Religion bleiben und verharren und ſich die Armen befohlen ſein laſſen".

Darauf reichten, wie der Stadtſchreiber erzählt, die Prinzeſſinnen jedem einzelnen Bürger die Hand und nahmen Urlaub. „Alſo ſchied man von einander; doch Ihre f. D. mit etwas überloffenen Augen".

Am ſelben Tage noch reisten die beiden Prinzeſſinnen nach Italien ab. In Trient — die Reiſe dahin nahm 7 Tage in Anſpruch — fand die feierliche „Präſentation" der beiden Prinzeſſinnen ſtatt.

Im herzoglichen Palaſt zu Florenz fand die Prinzeſſin die ihr von ihrem Gemahl bereitete Ueberraſchung.

Der Freskencyklus ſchmückt, wie bereits erwähnt, die Wand des Kreuzganges des Palaſtes, die Bilder haben jedoch bei der Enge des Hofraumes und der Höhe des Palaſtes und weil die Bilder ſelbſt etwas hoch angebracht ſind, wenig Licht, daher eine photographiſche Aufnahme derſelben mit großen Schwierigkeiten verbunden iſt.

Herrn Prof. von Ficker, welcher auf ſeinen Reiſen in Italien das Bild entdeckte, gelang es jedoch bei ſeiner letzten Anweſenheit in Florenz einen Photographen zu ermitteln, welcher gegen Entſchädigung von 100 Franken die Photographirung des Bildes übernahm. Der Photograph leitete das Sonnenlicht mittelſt Spiegel vom Dache hinab bis auf den Boden des Hofraumes und von da, ebenfalls mittelſt Spiegel unter die Wölbung des Kreuzganges auf das Bild. Hiedurch wurde eine zufriedenſtellende Aufnahme des Bildes möglich. Die auf dieſe Weiſe und auf Koſten des Herrn Prof. Ficker zuſtandegebrachte Abbildung haben wir nun in zwei Exemplaren in Innsbruck. Eines davon hat Schreiber dieſer Zeilen, das andere das Ferdinandeum von Prof. Ficker zum Geſchenke erhalten.

Was nun dieſes höchſt intereſſante Bild betrifft, hat der Künſtler die Stadt ebenfalls vom linken Innufer aus gezeichnet und hiebei ſeinen Standpunkt ober den Häuſern der unteren Innbrückenſtraße genommen. Es erſcheint daher darauf ſowol dieſe als die Mariahilf-

straße, an deren äußerstem Ende die Schießhüttchen der Scheibenschützen zu sehen sind. Der s. g. Gießen floss damals da, wo jetzt die Poststraße läuft, und die Scheiben standen auf der vom Gießen und vom Inn gebildeten Halbinsel, auf welche man über eine kleine Brücke gelangte.

Auf dem dritten Joche der Innbrücke, welche Stadt und Vorstadt verbindet, erblickt man das in der Geschichte der Stadt oft erwähnte „Sommerhäuschen".

Die Stadt selbst zeichnete der unbekannte Meister mehr von der Vogelperspektive und schob absichtlich die einzelnen Theile auseinander, um dem Beschauer auch einen Blick in das Innere zu gewähren und das Ansehen der Stadt zu erhöhen. Verzeichnungen waren daher unvermeidlich.

Trotz dieser wol berechneten Verschiebug einzelner Stadttheile erscheint das Bild dem Kenner des alten Innsbruck als getreue Ansicht der Stadt. Leider hatte es durch die Ungunst der Zeit gelitten und der im vorigen Jahre mit der Restaurirung des Bildes betraute Künstler, dem eine andere alte Ansicht von Innsbruck nicht zu Gebote stand, und dessen architektonische Kenntnisse offenbar nur auf italienischen Bauobjekten basiren, hat schadhafte Stellen oder ganz Mangelndes nicht mit dem nöthigen Verständnis wieder hergestellt. Auf diese Weise erklärt sich auch „Oenipeus" statt Oenipons in der restaurirten Inschrift des Bildes.

Namentlich aber waren dem italienischen Restaurator des Bildes die hohen Dächer und Giebel ein Räthsel, dessen Lösung er einfach dadurch bewerkstelligte, dass er sie ganz wegließ, daher jetzt auf dem Bilde so viele Häuser nach Art der italienischen ohne sichtbares Dach erscheinen.

Die vierte älteste Ansicht von Innsbruck ist von Lorenz Strauch in Nürnberg († 1636) gezeichnet und in Kupfer gestochen und datirt von 1614[1]).

Strauch zeichnete Innsbruck von dem Platze aus, wo gegenwärtig der Landeshauptschießstand steht. Es erscheint demnach auf demselben der ganze Innrain, damals fast ausschließlich mit Städeln und Stallungen bedeckt, mit der s. g. Hechtenburg (jetzt Ursulinerkloster), die Stadtseite am jetzigen Ursulinergraben mit dem Pickenthor und Thurm, und die ganze nordwestliche Seite der Stadt bis zum Kräuterthurm. Links erblickt man die Eckhäuser der Mariahilf-

[1]) **Wahrhafte Contrafaktur** der Statt Inspruck in der Grafschaft Tirol **Anno 1614. Laurentius** Strauch Norenberg. Fecit et excudit.

und Kirschenthalgasse und unmittelbar davor die beiden Schießhütten der Stachel- und Büchsenschützen mit den Schießständchen der letzteren und der Kegelbahn. Zwischen beiden Schießstätten hindurch sieht man das Haus des Alexander Colin, des berühmten Meisters der Skulpturen am Grabe des Kaisers Maximilian.

Diese Ansicht von Innsbruck, obwol durch den Kupferstich vervielfältigt, ist bereits sehr selten geworden.

Die vier vorbeschriebenen Ansichten von Innsbruck, in deren jeder gewisse Theile mit besonderer Bestimmtheit behandelt erscheinen, ermöglichen uns noch jetzt, nachdem die Stadt schon so Vieles von ihrem Alterthum ganz eingebüßt oder verjüngt hat, eine richtige Vorstellung von dem, wie es einst hier ausgesehen.

Ist es auch schwer eine Adresse zu finden, an welche der Vorschlag, die ältesten vier Ansichten von Innsbruck durch einen guten Holzschnitt, sei es durch weise Benützung aller vier alten Ansichten zu einer, oder einzeln vervielfältigen zu lassen, gerichtet werden könnte, so sei er hier doch wenigstens ausgesprochen. Vielleicht findet er auch ohne Adresse, wie das gute Wort einen guten Ort.

VII.

Christoph Geiger,

der Meister der Grabmonumente des letzten Grafen von Görz und der Freifrau Barbara v. Wolkenstein zu Lienz[1].

(1864).

Gibt es kaum ein Land, welches im Verhältnis seiner Größe und seiner Mittel eine größere Zahl Künstler aufzuweisen hat als Tirol, so war unser Vaterland daran doch noch ungleich reicher in vergangenen Jahrhunderten, insbesondere im 16., in welchem kunstsinnige Fürsten, vor allen Kaiser Maximilian, ein reges Leben in alle Zweige künstlerischer Thätigkeit gebracht haben. Vom Jahre 1480 bis 1590 sind uns über hundert Künstler urkundlich bekannt, die in Innsbruck, der kleinen Residenz unserer Landesfürsten, thätig gewesen sind. Leider hat aber auch Tirol die Wandlungen des Kunstgeschmackes erfahren. Er ist in jene verkehrte Richtung hineingerathen, welche die Kunst und der Kunstsinn namentlich im vorigen Jahrhundert genommen und uns um so viele prachtvolle Denkmäler altdeutscher Kunst gebracht hat. Von den noch erhaltenen aber ist gewöhnlich der Name des Meisters vergessen.

Bleibt auch der Kunstwert eines Werkes derselbe, wenn dessen Meister unbekannt, so geht ihm doch jener eigenthümliche Reiz ab, welchen der Name des Meisters seinem Werke verleiht und das

[1] Nach Urkunden des Statthalterei-Archivs. Sonstige Quellen werden an betreffender Stelle citirt. — Aus dem Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols I, 71—79.

Interesse an demselben verdoppelt. Wir haben dies neuestens bei den Statuen in der Franziskaner Hofkirche zu bemerken Gelegenheit gehabt. Es dürfte darum keine unverdienstliche Arbeit sein, den Meistern auch anderer Kunstdenkmale nachzuspüren und die Frucht einer solchen Forschung ist auch die Entdeckung des Meisters der zwei Grabdenkmäler in der Pfarrkirche zu Lienz. Das eine derselben ist dem Andenken Leonhards, des letzten Grafen von Görz, das andere dem Gedächtnis der Gemahlin des Freiherrn Michael v. Wolkenstein, Barbara v. Thun, gewidmet. Es sind zwei, 7 Fuß hohe Marmorplatten, in welche der Künstler mit bewundernswerter Meisterschaft die lebensgroßen Bildnisse der beiden Verstorbenen in Hochrelief gemeißelt hat. Die beiden Denkmäler standen früher im Presbyterium an der Evangelienseite in der Mauer, wurden aber in neuester Zeit in die dunklen Winkel links und rechts vom Haupteingang verbannt. Die Stelle, wo der Stifter dieses und vieler anderer Gotteshäuser [1]) ruht, ist unbekannt, wie auch nach der Achtung, die seinem Grabsteine zu Theil wurde, schon vergessen zu sein scheint, dass Lienz gerade diesem Görz'schen Fürsten seine höchste, kaum je mehr erreichbare Blüte zu verdanken hat. Eine barbarische Hand hat der geharnischten Figur an gewisser Stelle mit Meißel und Hammer arg zugesetzt. Sonst sind beide Monumente bestens erhalten. Wer ist nun der Meister dieser beiden trefflichen Arbeiten?

Im Jahre 1500 starb Graf Leonhard von Görz, der letzte seines Stammes. Seine Ländereien gingen gemäß alter Verträge an das Haus Oesterreich über und Kaiser Maximilian übernahm die ansehnliche Erbschaft. Graf Leonhard wurde in der Pfarrkirche zu Lienz begraben, hatte aber 1505 noch keinen Grabstein erhalten können. Kaiser Maximilian schreibt deshalb aus Villingen, 16. März 1505, an die Statthalter und Räthe zu Innsbruck: „Wir werden berichtet, wie der Grabstein, so auf Weiland Lienharten von Görz gehört, noch nit darauf gelegt sei. Dieweil aber gänzlich unser Wille und Meinung ist, dass derselb Stein fürderlich auf sein Grab gelegt werde, demnach empfehlen wir euch ernstlich, dass ihr Ordnung gebet, damit solcher Grabstein also fürderlich gelegt werde, als wir uns gänzlich zu euch versehen und verlassen."

[1]) „Die alten Grafen von Görz" haben unter anderm auch „in der Pfarrkirchen zu Sillian die Beleuchtung des ewigen Lichts ob ihrer Begräbniß gestiftet." (Urkunde vom Jahre 1520). Der Grabstein der Görzer in der Pfarrkirche zu Sillian wurde, wie Tinkhauser (Beschr. d. Diöz. Brixen) berichtet, zertrümmert.

Trotz dieser deutlichen Kundgebung des kaiserlichen Willens hatten Statthalter und Räthe zu Innsbruck, wie es scheint, wenig sich's angelegen sein lassen, demselben nachzukommen. Unterm 1. Dezember desselben Jahres gab der Kaiser, als er in Erfahrung gebracht, dass ein Grabstein noch nicht angefertigt worden sei, den Befehl: „Grafen Leonhards Grab mit schwarzem ‚Schamlot' (Chamelot) und einem weißen Kreuz von Damast bedecken und zu demselben Grabe ‚vier brinnende Leuchter' stellen zu lassen, bis der Grabstein gefertigt würde."

Unterm 18. Dezember 1505 erließen die Statthalter und Räthe weitere Befehle an den Bergrichter in Lienz, welchem sie durch Hans Zeller den „Schamlot" mit dem weißen Kreuz zusendeten und auftrugen, damit das Grab zu bedecken, „auch vier Leuchter von Oel in Lampen zu bestellen und zu verordnen, dass diese stets bei dem Grabe brennen" [1]). Mit der Ausführung der Grabarbeit wurde aber erst im Frühling des Jahres 1506 begonnen.

Unterm 2. März schreiben die Räthe an den Münzmeister Hans Strigl zu Lienz: „Wir haben Christofen Geiger, Bildhauer, auf Weiland Graf Leonhard von Görz Grab einen Grabstein Inhalt einer Visirung zu machen bestellt."

Vor seiner Abreise von Innsbruck, die gleichzeitig mit obigem Schreiben erfolgt sein dürfte, erhielt Christoph Geiger 16 fl. rh. auf Rechnung und für sich und seinen Gesellen 1 Gulden und 4 Pfd. Berner Reisegeld. Dem Münzmeister in Lienz wurde der Vertrag mit Meister Geiger im Nähern mitgetheilt und aufgetragen, „dass er sein fleißig Aufsehen habe, damit bemelter Bildhauer und sein Gesell gute und fleißige Arbeit thue". Auch soll er (der Münzschreiber) „alle Wochen, was der Bildhauer und sein Gesell, arbeiten werden aufschreiben" und dem Hauskämmerer zu Innsbruck „schriftlich und lauter anzeigen". Christoph Geiger erhielt „alle Tag, wann er arbeiten würde, auf seine Person 18 kr. und auf den Gesellen 12 kr. und dazu nichts als den Marbl auf die Hofstatt zu antworten zugesagt". Auf einem eigenen Zettel, der dem Brief an den Münzschreiber zu Lienz beigelegt wurde, hat ein knauseriger Rath noch durch folgende Weisung seine finanzielle Engherzigkeit gegen den Künstler bekundet:

---

[1]) Eine Urkunde vom Jahre 1520 sagt: Kaiser Maximilian habe 10 Gulden rheinisch „bei kurz verschiner Zeit seines Lebens zu der Beleuchtung des Lienhart von Görz Grab zu Lienz neben andern Almosen und Gottesdienst aus der Maut zu Traburg (Drauburg) zu geben gestift und geordnet und verschaffen." Nach dem Tode des Kaisers sei alles unterblieben, es soll aber wieder nach Inhalt der Stiftung gereicht werden.

„Du solleſt auch das Tagewerch aufzuſchreiben anfahen, wenn bemelter Bildhauer zu arbeiten anfahen würde und vor nit".

Unterm 14. November ſchreibt die Raitkammer, welche über Geigers Arbeit und deren Fortſchreiten Nachricht haben wollte, an den Bergrichter Hans Oder: „Die Röm. kgl. Majeſtät hat auf weiland Graf Lienharts von Görz Grab zu Lienz einen Stein zu hauen und zu legen und weiland Rudolf Harber, Sr. Mt. Hauskämmerer, auf derſelben Sr. Mt. Befehl einen Meiſter von Innsbruck hinein gen Lienz geſchickt und verordnet, denſelben Stein zu hauen. Darauf begehren wir an euch, daz ihr euch unverzogenlich am benannten Meiſter erkundet, auch den Stein und Muſter beſichtet und uns alsdann bei dieſem Boten auf die Raitkammer ſchriftlichen berichtet, ob ſolcher Grabſtein nach dem Muſter und Befelch königlicher Majeſtät gemacht und auf welche Zeit derſelb Stein bereit werde".

Chriſtoph Geiger hat ſeine Aufgabe in der rühmlichſten Weiſe gelöst. Es iſt zwar nicht bekannt, binnen welcher Zeit er ſein Werk vollendet, wol aber, daſs dieſe ſeine Arbeit ihm in damaliger Zeit einen Ruf verſchafft hat, welcher ſpäter noch einen weitern ehrenvollen Auftrag zur Folge hatte.[1])

Im Jahre 1511 hatte Kaiſer Max ſeine zweite Gemahlin Blanca Maria in Innsbruck durch den Tod verloren. Der ritterliche Kaiſer begnügte ſich nicht damit, ſein theures Weib in einen zinnernen Sarg zu legen und ihr die ewige Ruhe zu wünſchen, ſondern dachte gewiſs alsbald daran, Blanca Maria, wie weiland ſeiner erſten Gemahlin Maria von Burgund[2]) ein würdiges Monument der Liebe zu ſetzen. Indes kam er erſt 1517 dazu, ſeinen Entſchluſs in's Werk zu bringen. „Wir ſind der Meinung", ſchreibt der Kaiſer an das Regiment zu

[1]) Ein zweiter Grabſtein des Leonhard von Görz iſt in einer Kirche zu Görz ſelbſt aufgeſtellt. Derſelbe wurde wahrſcheinlich ſchon vor dem Tode Leonhards angefertigt, daher deſſen Sterbetag auf demſelben nicht verzeichnet erſcheint. Dieſer Grabſtein veranlaſste die Meinung, daſs Graf Leonhard in Görz geſtorben ſei und begraben liege, bis der Grabſtein zu Lienz und deſſen Inſchrift weiter bekannt wurde. Coronini hat in ſeinem Werke über die Grafen von Görz (Tentamen genealogicum etc., Viennae 1752) eine oberflächliche Abbildung des Grabſteins in Görz mitgetheilt, die gerade wegen ihrer augenſcheinlichen Mangelhaftigkeit bei ähnlicher Anordnung der Details die Möglichkeit, daſs auch dieſer Stein von Chriſtoph Geiger angefertigt ſein könnte, nicht ausſchloſs. Ich ließ daher von dieſem Steine eine photographiſche Abbildung nehmen, die jedoch hinlänglich beweist, daſs Geiger daran keinen Antheil hat.

[2]) Maria von Burgund († 1482) erhielt um 1495 ein herrliches Grabmal. Es ſteht noch jetzt in der Liebfrauenkirche zu Brügge und wurde durch einen Niederländer, Jan de Backer, ausgeführt. Auf dem mit Engelſtatuen,

Innsbruck, „weiland unſer lieben Gemahl ein Begräbniß aufrichten und machen zu laſſen, dazu wir eines geſchickten Steinmetzen nothdürftig ſein". Die Herren vom Regiment ſollen ihm alſo einen Meiſter bezeichnen, welcher der Aufgabe gewachſen ſei. Die Herren vom Regiment antworteten dem Kaiſer, ſie hätten ſorgfältig Erkundigungen eingeholt und wüßten ihm keinen beſſeren Meiſter zu empfehlen, als den „Chriſtoph Geiger von Lienz", denn dieſer habe auch die Grabmonumente des Grafen Leonhard von Görz und der Hausfrau des Michael zu Wolkenſtein verfertigt. Die beiden Grabmonumente wurden ſomit als die vorzüglichſte Arbeit der damals hier lebenden Steinmetzen, wie man die Bildhauer jener Zeit einfach nannte, anerkannt, da der Meiſter derſelben eben dieſer trefflichen Arbeit wegen als der würdigſte dem Kaiſer empfohlen wurde.

Der Kaiſer, welcher mit dem Vorſchlag einverſtanden war, ſchrieb unterm 26. September desſelben Jahres aus Baden (bei Wien): „Wir empfehlen euch ernſtlich, daſs ihr von Stund an den Meiſter, der weiland Herrn Michel von Wolkenſteins Hausfrauen Grab gemacht hat, gen Salzburg ſchicket, ihn mit einem Monat Sold fürſehet und abfertigt, daſelbs zu Salzburg auf unſern Beſcheid zu warten".

Die Herren vom Regiment ſcheinen dieſem Befehle nicht ſchnell genug nachgekommen zu ſein; unterm 6. und 18. October muſste der Kaiſer ſeine Regierungsbehörde ermahnen und ſchickte ſelbſt einen Edelknaben, welcher den Chriſtoph Geiger mitbringen ſollte. Der Kaiſer ſchreibt nämlich, ddo. Baden 18. October: „Wir empfehlen euch, daſs ihr uns bei gegenwärtigem unſerem Edelknaben den Steinmetzen zu Lienz zuſchickt mit dieſem Befelch, daß derſelb Steinmetz mit ſolchem unſerm Edelknaben gen Wels ziehe, und ſich daſelbs unſerm Vitzthumb, Georgen Sigharter, anſag, bei dem würde er weiter unſer Meinung und Gmüt finden, weß er ſich ferner halten und was er thun ſoll".

Das Regiment von Innsbruck, welches in Erfahrung gebracht hatte, daſs Chriſtoph Geiger in der Gegend von Sterzing ſich aufhalte, ſchrieb nun dem Landrichter zu Sterzing Wolfgang von Hammersbach: „Wir empfehlen euch im Namen Sr. Majeſtät, daß ihr Chriſtoffen Geyger, Steinmetzen, ſo als wir bericht zu Trenns oder an andern Enden in eurer Verweſung ſein ſoll, von ſtundan zu uns her gen Ynſprugg zu kommen beſcheidet und daß derſelb Meiſter Chriſtof gericht ſei, fürder Sr. Majeſtät Befehl nach hinab gen Wels zu

---

Wappen u. dgl. geſchmückten Sarkophag ruht die vergoldete, prachtvolle Erz**figur der ſchönen Kaiſerin** (Lübke). Abbildungen dieſes herrlichen Grabmonu**mentes finden ſich in Gerberts** Taphographia principum Austriae.

ziehen, daſelbs er dann ferner von Sr. Majeſtät Beſcheid finden wird".

Der Landrichter von Sterzing ließ das Regiment nicht ſo lange warten, als das Regiment den Kaiſer, ſondern ſchickte den Meiſter Chriſtoph unverzüglich nach Innsbruck, wo er ſchon in den erſten Tagen des Monats November eintraf und von da nach Wels reiste. Das Regiment gab ihm folgendes Geleitſchreiben an den Kaiſer mit: „Auf E. Mt. Befehl haben wir den Steinmetzen, ſo weyland Graf Lienharten von Görz, auch Herrn Micheln Freiherrn zu Wolkenſtein Hausfraw ihre Grab und Stein gemacht, nachgefragt und ihn auf heut dato (wahrſcheinlich 7. November) zu wegen bracht, und mit einem Schreiben zu E. M., auch fünf Guldein Zehrung abgefertigt und geht anheut hie zu Ynnsbruck weg auf Salzburg und fürder auf Wels zu und er heißt Meiſter Chriſtof Geyger, Bildhauer, und iſt Meiſter Niclaſen E. Mt. Hofmaurers Ayden (Eidam)."

Hiemit enden die archivaliſchen Nachrichten über Chriſtoph Geiger. Iſt es auch für die tiroliſche Kunſtgeſchichte von Wert, einen ſo vorzüglichen, bisher ganz unbekannten Künſtler und in ihm den Meiſter zweier noch vollkommen erhaltener Grabdenkmäler von anerkanntem Kunſtwert kennen zu lernen, ſo wäre dieſe Entdeckung noch um ſo lohnender, wenn das von Kaiſer Maximilian projektirte Grabmal für Blanca Maria zur Ausführung gekommen wäre. Dies ſcheint jedoch nicht der Fall zu ſein, was aus folgenden Umſtänden zu ſchließen iſt. Kaiſer Maximilian ſtarb bereits am 11. Jän. 1519. Bis dahin hätte der Künſtler, der erſt Ende 1517 zum Kaiſer beſchieden wurde, ein übertragenes Werk von einiger Bedeutung nicht auszuführen die Zeit gehabt und nach dem Tode des Kaiſers ſind alle von ihm begonnenen Arbeiten, ſelbſt ſeines eigenen Grabmals in's Stocken gerathen. Auch können wir nirgends ein Grabmal für Blanca Maria finden. Sie wurde in der Fürſtengruft zu Stams beigeſetzt. Dieſe Gruft, welche als die Ruheſtätte unſerer ehemaligen Landesfürſten die erſte Sehenswürdigkeit des Stiftes Stams wäre, wurde aus unbekannten Gründen zwar zugemauert, doch iſt aus der Beſchreibung und den Abbildungen in Gerberts Taphographia principum Austriae bekannt, daſs in derſelben überhaupt kein Monument, ſondern nur einzelne, theils metallene, theils hölzerne Särge ſtehen. Iſt aber ein ſolches Monument von Chriſtoph Geiger ausgeführt und in Stams aufgeſtellt worden, ſo hat es das Schickſal der übrigen fürſtlichen Grabmäler daſelbſt getheilt und iſt der Zerſtörung anheim gefallen. Bekanntlich haben daſelbſt die Truppen des Moriz von Sachſen im Jahre 1522 die Fürſtengruft in empörender Weiſe ver-

wüstet, die metallenen Särge zertrümmert, die Leichenreste herumgeworfen und die Monumente zerstört, von welchen wir besonders das von Erzherzog Sigmund für Herzog Friedrich mit der leeren Tasche beklagen, da es ebenfalls spurlos verschwunden ist.

Die Frage über die Heimat Christoph Geigers ist mit Sicherheit nicht zu beantworten. Nach den bereits mitgetheilten Urkunden scheint jedoch soviel gewiss zu sein, dass entweder Innsbruck oder Lienz seine Vaterstadt ist. In dem Schreiben der Raitkammer vom 14. November 1506 sagt dieselbe: es sei „ein Meister von Innsbruck hinein gen Lienz geschickt" worden. Für Anfertigung des Grabmals für Maria Blanca empfehlen die Räthe „Christof Geiger von Lienz". Der Kaiser lässt durch seinen Edelknaben den „Steinmetzn zu Lienz" abholen. Diese Nachrichten ließen sich durch die Annahme ausgleichen, dass Christoph Geiger von Lienz gebürtig und in Innsbruck ansässig war, wo sein Schwiegervater, Meister Niklas, als Hofmaurer erscheint.

Vor allem wäre es wünschenswert, wenn von diesem ausgezeichneten Meister noch eines oder das andere Werk aufgefunden werden könnte. Einen Fingerzeig für Nachforschung gibt uns das Schreiben des Regiments an den Landrichter in Sterzing. Dort heißt es, dass Christoph Geiger in Trens oder wenigstens im Gericht Sterzing sich aufhalte. Das war im Herbst des Jahres 1517. In dieser Zeit lebte in Trens ein bau- und kunstverständiger Pfarrer Namens Hans Aerb, welcher um das Jahr 1498 die Kirche daselbst neu zu bauen begann[1]). Die Kirche ist ein gothisches Gebäude, schöner und reicher aufgeführt, als es sonst bei Kirchen auf dem Lande der Fall ist, leider nunmehr größtentheils seiner Zierden beraubt. Ober dem gothischen Portale gegen Westen ist, wie Tinkhauser erwähnt, ein schönes aus Stein gehauenes Marienbild mit dem Jesukindlein eingesenkt. Es wäre der Mühe wert, hier und sonst in der Gegend nach Werken Christoph Geigers zu suchen, doch ist es vor allem nothwendig, von den beiden besprochenen Grabmonumenten in Lienz die genauesten Abbildungen nehmen zu lassen und herauszugeben, was eine dankenswerte Aufgabe für die „Centralcommission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale" wäre, welcher zu solchen Zwecken auch die nöthigen Mittel zu Gebote stehen.

Schließlich theile ich noch die Inschriften der beiden, von Christoph Geiger verfertigten Grabsteine zu Lienz mit. Sie lauten nach der Lesung des hochw. Herrn Cooperators Degischer in Lienz:

---

[1]) Tinkhauser, Beschreibung der Diözese Brixen I, 644.

I. „Hie ligt begraben der hochgeborne fürſt und Herr Herr lienhart Pfaltzgrave zu Kharnthn Grave zu Görz & Tirol Vogt der Gottzheuſer Agley, Trient und Brigſen der geſtorben iſt am zwelften Tag des Aprille im XV^{C} jar dem Gott gnedig ſei."

II. „Hie liegen begraben der Hochgeborne Herr Michel Freyheren zu wolgkenſtain und ſein Gemachl fraw barbara geborne freyin zu thun, die am Mittich des XXIX tag auguſti im XV^{C} und IX, und obbemelter Freiherr am XV tag april und im XV^{C} und XXIII Jar geſtorben ſein. Den got gnedig ſei."

Nach dieſer Inſchrift wurde das Wolkenſtein'ſche Grabmonument von Chriſtoph Geiger nach Vollendung des Görz'ſchen Steines und noch bei Lebzeiten des Michael Freiherrn zu Wolkenſtein angefertigt [1]).

[1]) Nach den Aufzeichnungen des Wolkenſteiniſchen Gebetbuches (im Beſitze des Grafen Arthur Wolkenſtein-Rodenegg) ſtimmen die Todesdaten der beiden Gatten mit den Angaben des Monumentes überein. Daſs Michel das Grabmal für ſich und ſeine Gemahlin herſtellen ließ, führt er in dem erwähnten Gebetbuche zwei Mal an. Michel v. Wolkenſtein war Landhofmeiſter in den ober-, vorder- und niederöſterreiſchen Landen.*

VIII.

Kaspar Rosenthaler [1]).

(1865).

Unter dem Namen Kaspar Rosenthaler wird bis auf den heutigen Tag das Andenken eines Künstlers aus dem Beginne des 16. Jahrhunderts erhalten, von welchem mehrere bedeutende Kunstwerke noch gegenwärtig ein Gegenstand der Bewunderung sind.

Dem Meister Kaspar Rosenthaler werden folgende Werke zugeschrieben:

1. Ein großer Theil der Mauerbilder des Kreuzganges im Franziskaner-Kloster zu Schwaz [2]).

2. Ein 4′ 9″ hohes Bild, vorstellend die heil. Jungfrau mit dem Kinde, und die Hauptpersonen der Genealogie Christi [3]).

3. Zwei Altarflügel, auf deren innern Fläche der heil. Bernard und der heil. Franziskus gemalt sind, und auf deren Außenseite die Verkündigung Mariens vorgestellt erscheint.

4. Zwei Bilder, vorstellend die Enthauptung des hl. Paulus und den Tod des hl. Judas Thaddäus.

5. Die Scheidung der Apostel [4]).

---

[1]) Aus den Mittheilungen der Central-Commission für Kunst und historische Denkmale. 10. Jahrgang S. XXI—XXIV.

[2]) Ausführlich beschrieben in den Mittheilungen der Central-Commission. Aprilheft 1863, Nr. 4.

[3]) Dieses Bild stand früher auf dem Kredenztische im Presbyterium der Franziskanerkirche in Schwaz.

[4]) Dieses und die unter 2., 3. und 4. aufgeführten Bilder sind im Besitze des Grafen von Enzenberg.

6. Der große Stammbaum des habsburgiſchen Hauſes mit zahlreichen Porträten im Saale des gräflich Enzenberg'ſchen Schloſſes Tratzberg.

7. Ein großer Stammbaum des Hauſes Habsburg mit Halbfiguren, in der Ambraſerſammlung in Wien.

8. Endlich werden auch die zahlreichen Holzſchnitte des ſehr ſeltenen Buches über das Leben des hl. Franziskus dieſem Meiſter zugeſchrieben und man glaubt, daſs er, wenn auch nicht die Holzſchnitte ſelbſt, doch die Zeichnungen hiezu gemacht habe [1]).

Ueber das unter 2. angeführte Bild, welches als das vorzüglichſte unter den bekannten Werken Roſenthaler's erklärt wurde, leſen wir in Nagler's Künſtler-Lexikon: „Die Geſtalten ſind edel und ausdrucksvoll. Auch die Färbung iſt klar und wahr, und das Ganze mit außerordentlicher Liebe behandelt. Überhaupt ſprechen ſich diejenigen, welche die Werke Roſenthaler's geſehen, mit Entzücken darüber aus."

Mit den Leiſtungen auf dem Gebiete der Malerei und der Holzſchneidekunſt iſt jedoch die künſtleriſche Thätigkeit dieſes Mannes nicht erſchöpft. Er war nicht blos ein ausgezeichneter Maler und Zeichner, ſondern auch ein gewiegter Baumeiſter. Er war Baumeiſter der Pfarr- und Franziskanerkirche in Schwaz, ja ſelbſt der Plan zur Pfarrkirche in Sterzing wird zu den Verdienſten Roſenthaler's gezählt.

Was die näheren Lebensverhältniſſe dieſes merkwürdigen Mannes anbelangt, ſind dieſelben nichts weniger als unintereſſant. Diejenigen, welche dem Namen Roſenthaler die Verewigung zu ſichern ſich angelegen ſein ließen, wollten auch hierin die Freunde der Kunſt nicht im Ungewiſſen laſſen. Nach ihnen iſt Kaspar Roſenthaler aus Nürnberg nach Schwaz gekommen und lebte und wirkte dort als frommer Franziskanermönch und Künſtler mit ſeinen zwei Brüdern Johann und Jakob, die ebenfalls Mönche und Maler waren, bis 1514, in welchem Jahre Meiſter Pater Kaspar die Erde mit dem Himmel vertauſchte.

Die Schriften und Werke, in welchen dies alles ausführlich zu leſen, ſind: das Stuttgarter „Kunſtblatt" 1844, Nagler's Künſtlerlexikon XIII. Band, S. 398, Frhr. v. Sacken's Beſchreibung der

---

[1]) „Die Legend des heyligen vatters Francisci. Nach der Beſchreybung des Engliſchen lerers bonaventure. gedruckt und vollendt, In der kayſerlichen Stat Nüremberg, durch Hieronymum Holtzel, In verlegung des Erberen Caspar Roſentaler jetzund wonhafft in Schwatz. 1512."

Ambraser-Sammlung, II. Th. S. 3, Otto's Handbuch der christlichen Kunstarchäologie. (Das Tir. Künstler-Lexikon vom Jahre 1830 S. 210, Sperges' Bergwerksgeschichte S. 102, und Staffler kennen Rosenthaler nur als „Baumeister").

Diesen, allem Anscheine nach auf guten Grundlagen beruhenden und auf gewichtige Autoritäten sich stützenden Angaben gegenüber muss ich mich jedoch als ganz Ungläubigen bekennen, und fühle mich gezwungen, der Wahrheit zu Liebe die Behauptung aufzustellen, dass von allem dem, was über Kaspar Rosenthaler und seine Werke geschrieben wurde, nur Eines wahr ist, nämlich dass es einen Kaspar Rosenthaler von Nürnberg und in Schwaz sesshaft gegeben hat. Alles andere ist reine Erfindung.

Wir wollen nun vor allem anderen untersuchen, seit wann denn Kaspar Rosenthaler zum Ruhme eines ausgezeichneten Malers gekommen ist.

Nach sorgfältiger Prüfung alles dessen, was über diesen Mann geschrieben worden ist, fand ich, dass der Maler Rosenthaler eine neuere Erfindung ist. Kaspar Rosenthaler erscheint weder in gleichzeitigen Urkunden, in denen er öfter genannt wird, als Maler, noch wird vor 1844 in irgend einer Kunstgeschichte, einem Künstlerlexikon oder sonstigen Mittheilungen über Künstler alter Zeit seiner als Maler gedacht.

Sperges, welcher in seiner 1765 erschienenen Tiroler Bergwerksgeschichte die Kirche und den Kreuzgang der Franziskaner in Schwaz beschreibt, erwähnt ihn nicht als Maler, sondern nur als Baumeister, ebenso das Tiroler Künstlerlexikon von 1830 und Staffler in seinem Werke „Tirol und Vorarlberg" vom Jahre 1841. Erst das Stuttgarter „Kunstblatt" vom Jahre 1844 bereicherte die Kunstgeschichte mit dem bisher ungekannten und ungenannten Maler und der näheren Angabe seiner Werke. Mit diesem, später von Nagler visirten Passe in der Hand, fand Rosenthaler bei allen Kunsthistorikern der Neuzeit freundliche Aufnahme und in ihren Werken eine ehrenvolle Stelle.

Die somit ganz neue Geschichte vom Maler Kaspar Rosenthaler stützt sich (vergl. das Kunstbl. v. J. 1844) einzig und allein auf eine Inschrift im Kreuzgange des Franziskanerklosters in Schwaz, welcher bekanntlich mit alten wertvollen Malereien geziert ist. Ein anderer Beleg für die Angaben über Rosenthaler ist nicht beigebracht worden. Jene Inschrift ist daher von großer Wichtigkeit und wir müssen ihr deshalb vor allem andern unsere Aufmerksamkeit schenken.

Diese Inschrift, welche sich am südöstlichen Ende des Kreuzganges unter einem Gemälde befindet, ist bisher zu kunsthistorischen Zwecken nur dreimal gelesen worden. Die erste Lesung, die im Stuttgarter Kunstblatt und in Nagler's Künstlerlexikon niedergelegt ist, lautet:

„Rosenthaler Pictores Norimbergenses" und „Casparus Rosenthaler † 1514." Eine zweite Lesung ist die des kritischen Forschers G. Tinkhauser, mitgetheilt in seiner Beschreibung der Diöcese Brixen. Er las: „Casparus Rosenthaler . . . fecit . . . pict . . ." und bemerkt hiezu, dass nur dies „mit Sicherheit" gelesen werden könne. Die dritte Lesung geschah auf Veranlassung des Pater Bertrand Schöpf, welcher über die Wandmalereien des Kreuzganges in den Mittheilungen der Central-Commission (April 1863 Nr. 4) einen ausführlichen und vorzüglichen Bericht erstattete. Diese Lesung lautet: „Casparus Rosenthaler Norin . . . ast . . . ioms Pictor." Bertrand Schöpf bemerkt hiezu: „Hier sind die Rosenthaler jedenfalls als Maler bezeichnet und es liegt nahe, sie auch für die Maler des Kreuzganges zu halten, obwol man sonst nirgends schriftlich aufgezeichnet findet, dass sie Maler des Kreuzganges gewesen seien." Pater Bertrand Schöpf hat jedoch, wie erwähnt, die Inschrift nicht selbst abgeschrieben, sondern ließ dies durch einen andern thun. Die Wichtigkeit der Inschrift und die verschiedenen Lesearten, welche dieselbe erfahren, veranlassten mich, diese bisher einzige Rosenthaler'sche Urkunde ebenfalls in Augenschein zu nehmen. Es geschah dies im Sommer des Jahres 1864. Ich las mit Sicherheit:

C . . . . rus Rosenthaler
Norin . . . . . nsis Monas . . .
. . . . . .
Pic . . . . . .

Vor der Silbe Pic ist eine Zeile Schrift ganz unleserlich geworden.

Was nun die erste, auch von Nagler angenommene Lesart, welcher wir die Geschichte vom Maler Rosenthaler verdanken, anbelangt, so ist sie ganz gewiss falsch. Hier erscheint nicht blos zu wenig und zu viel gelesen, sondern auch das, was zu lesen war, irrig gelesen. Das die Inschrift beginnende Wort „Casparus", welches freilich nur einen und nicht die erwünschten drei Rosenthaler bezeichnet, wird gar nicht erwähnt. Noch Tinkhauser las es mit Bestimmtheit, auch Schöpf's Abschrift lautet so, und noch heute ergeben die noch lesbaren Buchstaben diesen Namen. Dass die In-

schrift mit dem Worte Casparus beginnt, ergibt sich aus der Lage desselben; es steht nämlich hart unter dem Abschluss des Gemäldes und links an den Sockel einer Säule angelehnt, es kann somit weder vor, noch ober ihm ein Wort gestanden haben. Zu viel gelesen aber ist bei der ersten Lesung „† 1514" mit den aus dem Anfang der Inschrift willkürlich in einem zweiten Satz gestellten Worten Casparus Rosenthaler. Das Todtenkreuz mit der Jahreszahl stand sicher nur in der Phantasie des betreffenden Lesers; denn der Meister eines Gemäldes pflegt an demselben sein Todesjahr in der Regel nicht anzubringen. Sollte es aber nach dem Tode des Künstlers von andern geschehen sein, so haben ihn diese um volle 28 Jahre zu früh sterben lassen, denn Kaspar Rosenthaler hat erst 1542 das Zeitliche gesegnet. Unrichtig gelesen ist auch Norinbergenses, denn noch im letzten Sommer war die Endsilbe „sis" vollkommen deutlich erkennbar und daher die Pluralisirung von Norinbergensis eine bloße Willkürlichkeit.

Was Tinkhauser gelesen, kann unbedingt als richtig gelesen angenommen werden; die auf Schöpf's Veranlassung genommene Abschrift hat zwei Fehler; . . . ast . . ioms (Monasterioms) ist eine sprachliche Unmöglichkeit und im Worte Pictor ist der Buchstabe o unrichtig gelesen. Tinkhauser, welcher die Inschrift früher gesehen, las mit Sicherheit nur „pict", und ich nur mehr „pic." Das gelesene o ist ohne Zweifel ein u, und der von der Meinung, dass Rosenthaler ein Maler gewesen sei, eingenommene Leser hat das in den letzten Buchstaben undeutliche Pictur(as) als Pictor gelesen. Noch heute sind die zwei Enden des u (··) bemerkbar.

Nach meiner Meinung und Überzeugung dürfte nun die Inschrift in ihrer Ergänzung folgendermaßen gelautet haben:

Casparus Rosenthaler
Norinbergensis, Monasterii
hujus Aedilis, fecit has
Picturas fieri.

Ich stütze diese Lesung und Ergänzung der wenigen noch erhaltenen Worte auf folgende Gründe.

Der Nürnberger Kaspar Rosenthaler, 1512 in Schwaz wohnhaft, war, wie der Franziskaner-Chronist vom Jahre 1626, Bernardin Lackner in Schwaz sagt, „monasterii hujus Aedilis." Der Chronist hatte die Inschrift vor Augen und der Titel, den er dem Rosenthaler gibt, hatte wol auch in der Inschrift, in welcher das Wort monasterii noch jetzt theilweise leserlich ist, gestanden.

Die Ergänzung des Wortes fecit und der Silbe pict durch fecit has picturas fieri ergibt sich aus den Inschriften anderer Gemälde des Kreuzganges. Unter einem dieser Gemälde steht deutlich zu lesen: „has figuras fieri fecit anno etc.“; unter einem andern: „Die Figur hat lassen machen die löbliche Bruderschaft der metzger gott zu lob Amen.“ Bei einem dritten Bilde ist zu lesen: „Durch den fürnemben Herrn . . . Wirt und gastgeber“, bei einem vierten vom Jahre 1519 in einem Spruchbande: „ . . gemeld haben lassen machen . .“

Darnach haben wir es also hier mit jenen frommen Männern zu thun, welche die einzelnen Gemälde auf ihre Kosten machen und dafür ihren Namen unter oder über das Gemälde setzen ließen, was ihnen wol zustand, während es gegen allen Brauch damaliger Maler wäre, sich in auffallenden Inschriften, ja überhaupt durch solche zu verewigen [1]), noch weniger aber sich selbst in den Gemälden abzubilden und ihrem Bildnisse den Votiv-Ehrenplatz einzuräumen.

In dem Rosenthaler'schen Gemälde ist nämlich (was übersehen wurde) unten an der Seite Kaspar Rosenthaler selbst in knieender und betender Stellung abgebildet. Auf diese Figur bezieht sich offenbar die darunter stehende und oben besprochene Inschrift. Sperges, welcher meines Wissens der erste ist, der über die Gemälde des Kreuzganges geschrieben hat, erwähnt derselben und des Bildnisses Rosenthaler's mit Folgendem: „Die Wände des Kreuzganges sind mit vielen, nach damaliger Art schönen Gemälden von dem Leben und Leiden Christi, nebst den Bildnissen und Denkschriften der Gutthäter aus dem Bergwerksmittel geziert. Kaspar Rosenthaler aus Nürnberg ist davon (Kloster) der Baumeister (Aedilis) gewesen.“ Sperges hat hier offenbar das Rosenthaler'sche Gemälde und die unter dem Bildnisse Rosenthaler's befindliche Inschrift vor Augen gehabt. Aus dieser Inschrift erfuhr er, dass Kaspar Rosenthaler ein Nürnberger (Norinbergensis) war; aus ihr und dem Bildnisse Rosenthaler's schließt er, dass die Mauerbilder „mit den Bildnissen und Denkschriften der Gutthäter geziert“ sind; aus ihr entnimmt er, dass Kaspar Rosenthaler der „Baumeister“ des Klosters gewesen. Sperges, welcher der „schönen Gemälde“ des Kreuzganges ausdrücklich erwähnt, würde, wenn sich ihm Rosenthaler in der Inschrift als Maler und nicht als Baumeister und als Stifter des Gemäldes präsentirt hätte, sicher dies erwähnt und nicht im allgemeinen gesagt haben, dass unter den schönen Gemälden „der Stifter Bildnisse und Denkschriften“ angebracht seien.

[1]) Legend des heil. Vaters Francisci ꝛc.

Wie bei dem von Rosenthaler gestifteten Bilde sind auch noch bei andern Gemälden die Gutthäter abgebildet. Die Stifter und Gutthäter haben aber mit der Malerei selbst nichts zu schaffen und so wenig die ehrsame Zunft oder der „fürnem Wirt und Gastgeb", welcher an einem Bilde inschriftlich erscheint, der Meister des Gemäldes war, so wenig ist Kaspar Rosenthaler der Maler seines Votivbildes. Wol aber „has picturas fecit fieri", wie auch von anderen Stiftern erwähnt wird.

Der oder jener Inschrift in knieender Stellung abgebildete Kaspar Rosenthaler beweist ferner, dass er kein Mönch, aber auch, dass er kein Maler war. Seine Kleidung ist die eines „fürnemben" reichen Mannes und nicht die eines Handwerkers, Malers oder eines Mönchs. Diese einzelne Figur beweist ferner, dass in der unter ihr angebrachten Inschrift nur von einem und nicht von drei Rosenthaler die Rede sein kann. Dass aber das Bildnis jenes des Kaspar Rosenthaler sei, zeigt das Rosenthaler'sche Wappen, drei Rosen und ein Stern. Aus dem Kaspar Rosenthaler'schen Bild ergibt sich ferner, dass die drei Männer, welche an einem im südwestlichen Ende des Kreuzganges befindlichen Gemälde abgebildet erscheinen, keine Brüder Rosenthaler sind. Wären es Rosenthaler, so müsste einer derselben dem Kaspar Rosenthaler ähnlich sein, welcher auf seinem Votivbilde abgebildet ist. Dies ist aber nicht der Fall. Die Sage hat diese drei Männer bisher nur als die drei Maler des Kreuzganges, nie aber als drei Rosenthaler erklärt.

Über den aus dem oberwähnten Buche: „Legend des heiligen Vaters Francisci ꝛc." vom Jahre 1512 angezogenen Beweis lohnt es sich kaum, ein paar Worte zu verlieren, da in dem Buche Kaspar Rosenthaler ausdrücklich nur als Verleger bezeichnet erscheint. So wenig noch heute der Verleger eines mit Holzschnitten gezierten Buches als der Zeichner oder Holzschneider betrachtet werden kann, so wenig war es zu Zeiten Rosenthalers der Fall [1]). Hat doch auch der gleichzeitige reiche Gewerke Stöckl in Schwaz ein Buch [2]) mit kleinen Holzschnitten geziert in Verlag genommen, ohne dass es jemand beifällt, deswegen Stöckl als einen Künstler zu proklamiren.

Aus allen dem Gesagten dürfte nun unzweifelhaft hervorgehen, dass die einzig und allein nur auf die Inschrift an dem von

[1]) Auf keinem der unter dem Namen Rosenthaler bekannt gewordenen Gemälde ist der Name Rosenthaler zu lesen oder auch nur ein Monogramm zu finden.

[2]) Hymnarius ꝛc., gedruckt zu Sigmundslust durch Joseph Pirnfieder, in Verlegung des edeln und festen Görgen Stöckl. 1524.

Kaspar Rosenthaler gestifteten Bilde sich stützende Behauptung und Ansicht, dass Rosenthaler ein Maler gewesen, eine durchaus irrige ist.

Wer war nun aber dieser Kaspar Rosenthaler? Meine Antwort hierauf ist: Er war einer der Vielen, welche, angelockt durch den reichen Bergsegen von Schwaz, aus Nürnberg hieher gekommen sind, um als Gewerke oder als Erzhändler Geschäfte zu machen, sich einen Reichthum zu sammeln, oder einen solchen, wenn sie ihn schon besaßen, zu mehren. Er war ein reicher, angesehener, in Sachen des Bergwerks sehr erfahrener Mann, ein frommer Wolthäter der Franziskaner, welche Rosenthaler zu ihrem geistlichen Vater und Baumeister („Aedilis") erwählten, unter welchem Namen jedoch nicht der Architekt, sondern derjenige Mann zu verstehen ist, welcher die ganze Bauangelegenheit, besonders in finanzieller Hinsicht zu besorgen und zu leiten hatte.

Für diese meine Behauptung und Ansicht über Kaspar Rosenthaler sprechen zahlreiche Urkunden, wogegen, wie schon früher bemerkt, keine einzige Rosenthaler als Maler bezeichnet, was sicher der Fall sein würde, wenn Rosenthaler dieser Zunft angehört hätte [1]).

Die Inschrift seines Grabsteines, welcher in der Franziskanerkirche zu Schwaz sich befindet, lautet: „Anno domini 1542 starb der firnem Herr Hans Kaspar Rosenthaler von Niernberg des Klosters Baumeister."

Nach allen den urkundlichen Belegen wäre Kaspar Rosenthaler in der That das, als was ich ihn oben bezeichnete: ein in Sachen des Bergwesens wol bewanderter und gebildeter Mann, ein angesehener Gewerke oder Erzhändler, ein Freund und Wolthäter des Franziskanerklosters, für das er als dessen „Baumeister" („Aedilis") und geistlicher Vater („Syndicus" [2]) wirkte.

Es wurde schon oben auf die Bedeutung des Titels Baumeister hingewiesen. Dass unter dieser Bezeichnung nicht der Architekt zu verstehen sei, welcher die Pläne zu den Bauten entwirft und diese technisch leitet, geht insbesondere aus einer unter dem Jahre 1537

---

[1]) Die urkundlichen Nachweise für Schönherrs Behauptung, welche sich seither noch gemehrt haben, können hier füglich wegleiben. Sie ergeben, dass Rosenthaler als reicher Gewerke auch Verwalter des Unschlitt- und Eisenhandels in Schwaz war. Von kunstgeschichtlichem Interesse ist die Thatsache, dass im Juni des Jahres 1524 der vielbeschäftigte Hofmaler und Baumeister Jörg Kölderer nach Schwaz entsendet wurde, um wegen baulicher Reparaturen im Franziskanerkloster mit Hans Stöckl und Kaspar Rosenthaler zu berathen. (Parteibuch 1524 f. 451). *

[2]) Chronik des Klosters von P. Bern. Lackner von 1626.

angeführten Urkunde hervor, wo Rosenthaler „dieser Zeit“ Baumeister des Klosters genannt wird. Darnach war also zu einer anderen Zeit ein anderer „Baumeister“ [1]).

So war es auch bei der Pfarrkirche in Schwaz der Fall, als deren Baumeister Kaspar Rosenthaler ebenfalls gegolten, im obigen Sinne vielleicht auch gewesen ist.

Als „Baumeister der Kirche unser lieben Frauen in Schwaz“ (Pfarrkirche) erscheint 1504 Lienhart Steyrer und im Jahre 1525 als Baumeister derselben Kirche Benedict Katzbeck. Ein Jahr früher, 1524, finde ich denselben Katzbeck und den Rath Hansen Stöckl als „verordneten Kirchprobst und Baumeister.“ Im Jahre 1547 war Sigmund Kot „Kirchprobst und Baumeister der Schwazer Pfarrkirche“ [2]).

Als Baumeister der Pfarrkirche in Sterzing erscheint 1497 Kaspar Jöchli. Er war also jedenfalls vor Kaspar Rosenthaler Baumeister dieser Kirche, vorausgesetzt, dass Rosenthaler mit dieser Kirche je etwas zu thun hatte. Dass Jöchli nicht im Sinne eines technischen Baumeisters bei der Sterzinger Kirche angestellt war, geht aus der betreffenden Urkunde deutlich hervor. Kaiser Maximilian schreibt nämlich an den Bergrichter in Gossensass, Konrad Griesstetter, ddo. Innsbruck, 3. April 1497: „Als wir durch den ehrsamen Wolfgang von Neuhaus, Landkommenthur der Volley deutschordens an der Etsch den ersten Stein zu unserer Liebfrauenkirchen im Moos zu Sterzingen gelegt, haben wir zu solchem Bau 50 fl. rh. zu geben zugesagt. Und empfehlen dir demnach, dass Du unseren getreuen Kaspar Jöchli, Baumeister obbemelter Pfarrkirchen solche Summa im Namen gemelter Kirchen förderlich bezahlest, damit er die zu solchem Bau brauchen möge.“

Der Baumeister der Franziskaner-Kirche zu Schwaz dürfte wol, wie auch Tinkhauser vermutet, jener „erber Mann“ gewesen sein, welcher in der südöstlichen Ecke des Kreuzganges begraben liegt. In dessen Grabstein ist eine kleine Erzscheibe eingelassen, auf welcher

---

[1]) An dem Frauenkloster St. Martin in Schwaz finde ich 1521 fünf namentlich aufgeführte „Baumeister“: Tänzl, Füger, Stöckl, Auslasser und Perger, Namen, die den angesehensten und reichsten Familien von Schwaz angehörten.

[2]) Ob Lukas Hirschvogl der Baumeister im Sinne des Architekten besagter Kirche sei, wie man neuestens wahrscheinlich findet, bleibt dahingestellt. Die Hirschvogl, von denen ich auch Franz, Lienhart und Bernhard urkundlich erwähnt finde, waren reiche Nürnberger, welche in Schwaz Bergwerksgeschäfte machten.

des Meisters Monogramm abgebildet und die Inschrift zu lesen ist: „hie leyt begraben der erber man Jörg Schott dem gott genade. Starb am Mitwochen nach Petri und Pauli (30. Juni) 1512."

Schließlich noch ein paar Worte über das Geschlecht der Rosenthaler. Wie bereits erwähnt, wurden dem Kaspar Rosenthaler zwei Brüder zur Seite gestellt. Es geschah dies wol nur, um der Sage von den drei Malern des Kreuzganges Rechnung zu tragen. Auch ist ihre Taufe mit Hans und Jakob eine rein willkürliche. Von diesen habe ich nirgends eine Spur entdecken können. Sie gehören einfach in das Reich der Dichtung. Dagegen fand ich zwei andere Rosenthaler, den einen urkundlich erwähnt, den andern auf einem alten Kupferstiche abgebildet. In welchem Zusammenhange diese mit unserm Kaspar Rosenthaler stehen, ist nicht zu ermitteln. Der erstere, Thoman Rosenthaler in Schwaz, machte sich 1533 als Wiedertäufer bemerkbar und wurde deshalb mit Christian Wieser, dessen Sohn Benedikt, Hansen Geierstanger, Martin Treffler und Sigmund Landegg, sämmtlich „wiedergetaufte Personen", eingesperrt, erhielt aber seine Freiheit wieder, als er von der Irrlehre abstand und Widerruf leistete. Ebenso wurden seine Glaubensgenossen freigegeben. Sigmund Landegg aber wurde später des Landes verwiesen, „weil er wieder zu den Wiedertäufern ging", um wegen eines Artikels, das Sakrament betreffend, Bescheid zu erhalten [1]). Der andere Rosenthaler, Martin, erscheint auf einem im Besitze des Grafen von Enzenberg befindlichen Kupferstiche als alter, ehrwürdiger Pilger abgebildet. Unter dem Bildnisse steht:

„Martin Rosenthaler, Burger in Nürnberg, reiset ins gelobte Land, kam wieder 1492, ligt begraben in Sant Sebalds Kirch bey der Schau Thür unter seinem eigenen Stein" [2]).

Mögen die Rosenthaler in Frieden ruhen, und hoffen wir, dass sie nicht noch einmal, wenigstens nicht ganz unverschuldet, in ihrer Ruhe gestört werden!

---

[1]) Statth.-Archiv.

[2]) Schon 1463 erscheint er als Kaufmann in Nürnberg (Raitbuch 127, 130, 136). — Neben Thomas und Martin begegnen wir auch 1524 einem Nürnberger Bürger Anton Rosenthaler. Dieser kommt zur Austragung eines Rechtsstreites nach Tirol (Parteibuch 1524 f. 237).*

IX.

Geschichte des Grabmals Kaisers Maximilian I. und der Hofkirche zu Innsbruck [1]).

(1890).

Vorbemerkung des Herausgebers.

Die Geschichte des Grabmals Kaisers Maximilian I. ist unstreitig die bedeutendste wissenschaftliche Leistung Schönherrs. Sie ist die reife Frucht gründlicher, durch mehr als ein Vierteljahrhundert betriebener Actenforschung über die Entstehung, das Werden und die Vollendung dieser hochberühmten Kunstschöpfung, welcher sich die Geschichte der Hofkirche, der für das Monument geschaffenen äußeren Hülle, würdig anschließt.

Die Anregung gab W. Lübke. Er schätzte Schönherr als kunstgeschichtlichen Forscher außerordentlich hoch und hat sich ihn zeitlebens in enger Freundschaft verbunden, wie die zahlreichen Briefe Lübke's im Nachlasse Schönherr's bezeugen. „Wie viel Belehrung, Anregung und Gewinn ich hinsichtlich des herrlichen Denkmals", schreibt Lübke am 23. April 1889 noch vor dem Erscheinen des Werkes, „Ihnen verdanke, brauche ich kaum zu sagen, aber das Eine will ich ausdrücklich versichern, dass es zu den besten Erträgnissen meines Lebens gehört, auf diesen Wegen tirolischer Kunstforschung gerade Sie gefunden, kennen und schätzen gelernt zu haben."

Von den zahlreichen, durchwegs sehr anerkennenden Rezensionen der Geschichte des Grabmals (Beilage zur Allgem. Zeitung (München) 1890 Nr. 58

---

[1]) Abgedruckt aus dem XI. Bande des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses S. 140—268. Seine ersten Forschungen über das Grabmal veröffentlichte Schönherr bereits in zwei Abhandlungen im Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols I, 1—70. Da diese (längst vergriffenen) Aufsätze in dem vorliegenden Werke vollständig verwertet und wesentlich ergänzt worden sind, darf ich mich mit einem einfachen Hinweis auf dieselben begnügen.*

von W. Lübke, Repertorium für Kunstwissenschaften XIII, 475—79 und Bote für Tirol und Vorarlberg 1890 Nr. 50, 51 von J. Neuwirth, Literarisches Centralblatt 1890 Nr. 50, Deutsche Literaturzeitung 1891 Nr. 52, Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft XI. von J. Hirn, Wiener-Zeitung 1890 Nr. 70, Neue Freie Presse vom 26. Februar 1890 u. a.) sagt beispielsweise das Literarische Centralblatt: „Die Arbeit Schönherrs enthüllt uns trotz ihres sehr speciellen Inhaltes einen reinen, vollen Born höchster und allseitiger Kunstübung vom Ausgange der Gothik bis tief in die Renaissance des 16. Jahrhunderts . . . Die Quellen kargen nicht, die Darstellung geht treffend voran, Künstler in beträchtlicher Zahl, Skizzen und Werke aller Art ziehen an uns vorüber . . . Das Ganze ein glänzendes Zeugnis dessen, was die Übergangszeit zur Renaissance und diese selbst in Deutschland zu leisten vermochte, ein Doppelbild deutscher Kunst und Kultur aus einer bewegten, aber schöpferischen Zeit." J. Neuwirth urtheilt: „Ein ungemein wertvoller Schatz wird hier von kundiger Hand zweckentsprechend ausgenutzt und in allgemein gangbare Münze von scharf umrissener Prägung geformt . . . Schönherr hat mit der besprochenen Publikation eine große Aufgabe mit Geschick und Sachkenntnis gelöst. Innsbruck schuldet ihm eine vorzügliche Geschichte des Grabmales Maximilians I. und der Hofkirche, Tirol wertvolle Nachrichten über sein Kunstleben im 16. Jahrhundert und die Kunstgeschichte überhaupt ein Werk, dem nicht leicht ein anderes hinsichtlich reichen Materiales für die Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerkes in dem gleichen Zeitraume an die Seite gestellt werden kann." Der beste Kenner und berufenste Beurtheiler W. Lübke schreibt endlich: „Bei jenem Aufenthalt in Innsbruck (1863) hatte ich die Freude, in David Schönherr einen Mann kennen zu lernen, der für Kunst und Alterthum seines Vaterlandes Tirol so begeistert war, dass ein leiser Anstoß genügte, um ihn zur urkundlichen Erforschung des Denkmals im dortigen Archiv anzuregen. Mit Freude gedenke ich der darauf folgenden Zeiten, da mir der ebenso eifrige als glückliche Forscher die reichen Ergebnisse seiner Untersuchungen in dem vollen und berechtigten Hochgefühl des Entdeckers mitzutheilen nicht ermüdete, so dass ich bald in der Lage war, an derselben Stelle Mittheilungen über alle diese für die deutsche Kunstgeschichte hochwichtigen Ergebnisse zu veröffentlichen. Später nahm ich dann auch in meiner Geschichte der Plastik diese Resultate bei meiner Beschreibung und Würdigung des Denkmals mit auf. Unablässig behielt nun Schönherr sein Ziel im Auge, und nach 26jähriger Forschung tritt er nunmehr mit seiner Geschichte des Grabmals in der Hofkirche zu Innsbruck hervor. Diese glänzende Publikation, eben so sorgfältig und wissenschaftlich erschöpfend im Inhalt wie prächtig und gediegen in der Ausstattung, wird von jedem Freunde unsrer alten Kunst mit freudigem Dank begrüßt werden und den Namen ihres hochverdienten Verfassers für immer mit dem großartigen Monumente verknüpfen. Es ist zunächst schon ein reines Vergnügen, sich mit einer so sauber durchgeführten Arbeit vertraut zu machen; sodann aber bietet dieselbe für Kunst- und Kulturgeschichte reiche und mannigfaltige Ausbeute, namentlich fallen auf das Leben und Wirken der damaligen Künstler überraschende Lichter. Somit ist das Ergebnis dieser schönen großen Publikation nach allen Seiten ein überaus dankenswertes."

Grabmal K. Maximilians I.

Kaiser Maximilian, dessen Streben nach Verewigung seines Namens und seines Ruhmes wir so manches Kunstwerk verdanken, hatte auch schon frühzeitig an die Herstellung eines seiner kaiserlichen Würde angemessenen Grabmales gedacht und nicht blos den Plan hiezu entworfen, sondern auch noch einen Theil desselben, wenngleich mit großen Schwierigkeiten zur Ausführung gebracht. Allerdings blieb dem Erben seiner Krone noch das schwerste Stück Arbeit an diesem Grabmale zu vollbringen übrig, doch die mit eigenem großen Kunstsinn gepaarte Pietät Ferdinands I. gegen seinen Ahnherrn überwand die vielen Hindernisse, welche die große Ausdehnung des Werkes und die fast unüberwindliche finanzielle Noth dem Unternehmen bereiteten. Und was noch fehlte, stellte sein nicht weniger kunstsinniger Nachfolger in der Regierung des Landes Tirol, Erzherzog Ferdinand, her und brachte das riesige Werk zur Aufstellung, in welcher es bis zum heutigen Tage verblieb. Wir haben somit in der Herstellung des weltberühmten Grabmals drei Zeitabschnitte zu verzeichnen, von welchen der erste die Zeit bis zum Tode Kaisers Maximilian I., der zweite die Regierungszeit Ferdinand I. und der dritte die ersten Jahre der Regierung Erzherzogs Ferdinand von Tirol umfasst.

I.

Geschichte des Grabmals bis zum Tode Kaisers Maximilian I. 1502—1519 [1].

1. Der ursprüngliche Plan des Grabmals. Die Wahl der Grabbilder.

Das Grabmal Kaisers Maximilian I. in der Hofkirche zu Innsbruck ist weder bezüglich der Form, noch hinsichtlich des Umfanges dem Plane des Kaisers gemäß ausgeführt worden. Die lange, fast ein Jahrhundert umfassende Zeit, welche die Herstellung des großen Werkes erforderte, die nach der Maximilianischen Zeit eingetretene Wandlung des Geschmackes und wol auch finanzielle Rücksichten haben daran manche Änderung nothwendig gemacht.

[1] Diese Arbeit stützt sich hauptsächlich auf das urkundliche Material des Statthalterei-Archives in Innsbruck. Andere Quellen werden an entsprechender Stelle zitirt. Da vom Verfasser im Jahre 1864 im „Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols" nur die zum Tode

Nach dem ursprünglichen Plane sollten nicht blos die für das Grabmal bestimmten Bildwerke, sondern auch das eigentliche Grab des Kaisers selbst aus Erz gegossen und mit vierundzwanzig, den „haubtstücken" der Ehrenpforte entsprechenden Erzreliefs geschmückt werden [1]). Auf das Grab sollte des Kaisers eigenes Bild in Lebensgröße und knieender Stellung gesetzt werden. Den die irdische Hülle Maximilians umschließenden Sarkophag aber sollten vierzig große Erzbilder, darstellend die hervorragendsten habsburgischen Persönlichkeiten, im Gevierte umgeben. Außerdem sollten noch hundert kleine in Erz gegossene Statuen der Heiligen des Hauses Habsburg („seiner kais. majestet sippschafft heiligen") und zweiunddreißig Brustbilder ringsherum aufgestellt werden.

Zur Aufnahme des ganzen Grabmals war selbstverständlich die Räumlichkeit einer Kirche bestimmt und in dieser sollte das „gegossene grab" auf eine Erhöhung mit „drei steinein tritten", die großen Statuen aber auf Postamente gestellt werden.

Das Gesammtgewicht des zum Grabe und den Bildern nothwendigen Erzes wurde auf 1026 Centner und 26 Pfund, für das Grabmal allein und ohne die Bildwerke auf 100 Centner veranschlagt. Alle großen und kleinen Erzbilder, wahrscheinlich auch das Grab selbst, sollten vergoldet werden.

Vergegenwärtigt man sich nun das mit dem lebensgroßen Bilde des Kaisers und den vierundzwanzig Erzreliefs gezierte Grab, umgeben von vierzig großen, seine stattliche Verwandtschaft und die ihm theuersten historischen Persönlichkeiten darstellenden Erzbilder, dazu die Menge der kleinen Statuen und Brustbilder, Alles in die einheitliche Pracht des Goldes gekleidet, und das riesige Denkmal in eine eigens für den Zweck gebaute, durch bemalte Fenster magisch beleuchtete Kirche versetzt, so bekommt man erst eine Vorstellung von der Großartigkeit des Monumentes, in dessen Mitte sich Kaiser Maximilian zur letzten Ruhe gebettet dachte.

Dieses so recht Maximilianische Projekt kam, wie gesagt, nicht ganz nach dem ursprünglichen Plane des Kaisers zur Ausführung.

Kaisers Maximilian I. reichende Geschichte des Grabmals ist längst vergriffen und verlangte schon im Hinblick auf das reiche urkundliche Materiale, welches seit jener Zeit aufgefunden worden ist, eine gänzliche Umarbeitung.

[1]) Dies geht aus einem viel später, ca. 1555 abgefafsten Gutachten hervor, das ich der freundlichen Mittheilung Dr. H. Zimerman's verdanke und das im Anhang abgedruckt ist. Wir kommen auf dasselbe noch zurück.

Was die großen Erzbilder anbelangt, so umgeben heute statt vierzig nur achtundzwanzig das kaiserliche Grabmal:

1. Chlodwig, König der Franken;
2. Philipp I., König von Spanien;
3. König Rudolf I.;
4. Herzog Albrecht II., der Weise;
5. Theodorich, König der Ostgothen;
6. Ernst der Eiserne;
7. Theobert, Herzog von Burgund;
8. König Arthur;
9. Erzherzog Sigmund der Münzreiche, Graf zu Tirol;
10. Blanca Maria Sforza, zweite Gemahlin Kaisers Maximilian I.;
11. Erzherzogin Margarethe, Kaisers Maximilian I. Tochter;
12. Cymburgis von Masovien, Herzogs Ernst des Eisernen Gemahlin;
13. Karl der Kühne, Herzog von Burgund;
14. Philipp der Gute, Herzog von Burgund;
15. König Albrecht II.;
16. Kaiser Friedrich III.;
17. Leopold der Heilige;
18. Rudolf, Graf von Habsburg;
19. Leopold III., Herzog von Österreich;
20. Friedrich IV., Herzog zu Österreich, Graf zu Tirol, genannt mit der leeren Tasche;
21. König Albrecht I.;
22. Gottfried von Bouillon;
23. Elisabeth, Königs Albrecht II. Gemahlin;
24. Maria von Burgund;
25. Eleonore von Portugal, Kaisers Maximilian I. Mutter;
26. Kunigunde, Tochter Kaisers Friedrich III., Gemahlin des Herzogs Albrecht IV. von Baiern, Kaisers Maximilian I. Schwester;
27. Ferdinand der Katholische, König von Aragonien;
28. Johanna, Gemahlin Königs Philipp I. von Spanien.

Die zwölf fehlenden Bilder sollten folgende Persönlichkeiten darstellen: Albrecht von Habsburg, Vater Königs Rudolf; Elisabeth, Gemahlin Königs Albrecht I.; König Ladislaus Posthumus; Karl den Großen; Robert (Otopert), König der Provence, zweifelhaft welchen?; König Stefan den Heiligen von Ungarn und seine Gemahlin Gisela; Viridis, Gemahlin Herzogs Leopold III.; Hugo (Graf

im Niederelsaſs) und Radeboto von Habsburg als Ahnen der Habsburger; Ottokar, den letzten Herzog von Steier; Julius Cäsar. Außerdem war das Bild Königs Ferdinand von Portugal bestimmt und gegossen, wurde aber, wie wir später sehen werden, in Theobert umgetauft, da das Bild Theoberts ganz misslungen war. Ferdinand von Portugal entfiel somit ganz.

Es ist nun gewiss von Interesse, auf diese von Maximilian selbst bestimmten Gestalten, die er um sein Grab versammelt wissen wollte, einen näheren Blick zu werfen. Die Grundidee, welche dem Kaiser vorschwebte, war offenbar die, alle seine Ahnen um sich zu vereinen. Als Ahnenbilder betrachtete sie auch Kaiser Ferdinand I., welcher in die Kirche, die er zu bauen Willens war, „die pilder der genealogie und herkommen der fürsten von Österreich setzen zu lassen" beschlossen hatte. Die Ahnen des Hauses Habsburg reichten aber nach den Anschauungen Maximilians und seiner gelehrten Genealogen und Historiographen hinauf bis zu den ersten Merovingerkönigen, ja nach der Meinung Anderer durch die Vermittlung des Perleonischen und Anicischen Geschlechtes zurück bis zu Julius Cäsar. So sollte denn Cäsars antike Gestalt unter den mittelalterlichen Helden prangen als erlauchter Ahnherr und als „erster römischer Kaiser", vielleicht auch in Erinnerung an die Beziehung, in die er als angeblich erster Verleiher der österreichischen Privilegien mit dem Hause Habsburg gebracht worden. Mehr Gewicht jedoch als auf diese so weit hergeholte Abstammung ist auf die auch sonst viel länger festgehaltene Herkunft von den Merovingern gelegt. Da tritt Chlodwig, der erste christliche Frankenkönig, hervor und sein Nachkomme Theodebert von Austrasien, von dem dann die Genealogen die Brücke kühn weiterschlugen zu jenen Namen, die unter den ersten eigentlichen Grafen von Habsburg figurirten und von denen auch Kaiser Maximilian zwei auserwählte, nämlich Otopert [1]) und Hugo, „Fürst von Habsburg." Auch Karl der Große, dessen Geschlecht sich von einer Seitenlinie der Merovinger herleitete, gehört sonach in die habsburgische Verwandtschaft, ist jedoch wol auch als die großartigste Gestalt des Mittelalters zur Ausführung bestimmt worden. Mit Radeboto und Rudolf, dem Großvater König Rudolfs (anfänglich war statt seiner sein Sohn Albrecht, König Rudolfs Vater, in's Auge

[1]) Bericht des Hofmalers Jörg Kölderer an König Ferdinand (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses, III., 2, Reg. 3011). Der im selben Bericht erscheinende Ropert ist wol mit Otopert identisch.

gefaſst) gelangen wir endlich zu Perſönlichkeiten, die auch wir als Vorfahren Maximilians betrachten, und nun folgen ſich die bedeutendſten hiſtoriſchen Geſtalten des erlauchten Hauſes, aber auch hier wieder von dem Geſichtspunkte der Ahnenreihe Maximilians ausgenommen. Es ſind zunächſt diejenigen Habsburger ausgewählt, welche in direkter Linie ſeine Ahnen waren: Rudolf I. von Habsburg, Albrecht I. und ſeine Gemahlin Eliſabeth, Albrecht II., Leopold III. und ſeine Gemahlin Viridis, Ernſt der Eiſerne und ſeine Gemahlin Cymburgis, Kaiſer Friedrich III. und ſeine Gemahlin Eleonora, die Eltern Maximilians. In zweiter Reihe kommen die Hauptträger der Albertiniſchen Linie: König Albrecht II., ſeine Gemahlin Eliſabeth und ihr Sohn Ladislaus, und der tiroliſchen Linie: Friedrich IV. und Sigmund. Sodann die nächſten Verwandten Maximilians ſelbſt: ſeine Schweſter Kunigunde, ſeine Gemahlinnen Maria und Blanca Maria, ſein Sohn Philipp und deſſen Gemahlin Johanna, ſeine Tochter Margaretha. Endlich ſollten auch die Vorfahren ſeiner erſten Frau: Philipp und Karl von Burgund, ſeiner Mutter: Ferdinand von Portugal, und ſeiner Schwiegertochter: Ferdinand von Aragon, einen Platz finden. Es bleiben noch eine Reihe von Geſtalten übrig, die ſich freilich nur ſchwer mit dem habsburgiſchen Geſchlechte in Verbindung bringen laſſen, die aber doch wol hauptſächlich dieſem Geſichtspunkt ihre Aufnahme unter die Statuen des Grabdenkmals verdanken: Markgraf Leopold der Heilige von Öſterreich und Stefan der Heilige von Ungarn mit ſeiner Gemahlin Giſela figuriren ja auch unter den Heiligen des Hauſes Habsburg; Gottfried von Bouillon iſt als Lothringer in entfernter Schwägerſchaft mit den älteren Habsburgern verwandt; Ähnliches mag wol auch bei Ottokar von Steiermark angenommen worden ſein. Doch iſt es immerhin nicht ausgeſchloſſen, daſs etwa bei Gottfried von Bouillon und Stefan von Ungarn als berühmten Helden und Herrſchern des Mittelalters auch dieſes Moment den Kaiſer zur Wahl beſtimmte.

Endlich erübrigen uns noch die zwei ſchönſten und bekannteſten Statuen des Grabmals: Arthur und Theodorich. Sie ſtehen wie zwei Ehrengäſte in der erlauchten Geſellſchaft. Eine verwandtſchaftliche Beziehung derſelben zum Hauſe Habsburg kann ſelbſt vom Standpunkte der Genealogen des Kaiſers Maximilian nicht gefunden werden. In der Wahl dieſer beiden berühmteſten und gefeiertſten Geſtalten der abendländiſchen Geſchichte und Dichtung, dieſer Ideale von Ritterthum und Heldenkraft, können wir nichts anderes als

einen Ausfluſs des romantiſchen Sinnes Maximilians, des letzten Ritters, erblicken [1]).

Die hundert Heiligen, welche Maximilian auf dem Grabmale ſelbſt in kleinen Statuen angebracht wiſſen wollte, entſprechen offenbar ganz und gar den Heiligen aus der „Sipp-, Mag- und Schwägerſchaft“ des Kaiſers, wie dies aus den Namen der dreiundzwanzig noch vorhandenen Heiligenſtatuen ganz unzweifelhaft hervorgeht [2]).

Bei der Ausführung des Grabdenkmals wurde zuerſt die Herſtellung aller dazu gehörigen Erzbilder angeſtrebt, darnach erſt ſollte das Grab des Kaiſers ſelbſt angefertigt werden. In der langen Zeit aber, welche bis dahin verfloſs, war die Kunſtrichtung eine ganz andere geworden. Der völlig geänderte Geſchmack kümmerte ſich um die nahezu überwundene Gothik nicht mehr und ſchuf das mit den Meiſterſtücken Colin's gezierte Werk der Renaiſſance, an welchem nur noch des Kaiſers Bildnis der älteren Periode des Grabmals angehört, wenn es auch erſt ſpät gegoſſen worden iſt. Die hundert kleineren Erzbilder entfielen ganz; die ausgeführten und noch vorhandenen ſtehen nun verwaist an einer unmotivirten Stelle der anſtoßenden ſogenannten ſilbernen Kapelle.

Hat auch das Grabmal Maximilians durch das vielfache Abkommen vom urſprünglichen Plane an ſeinem einheitlichen Charakter und an Originalität verloren, ſo hat es andererſeits durch die Colinſchen Reliefbilder einen ganz vorzüglichen Schmuck der nachfolgenden Zeit erhalten und das auch in ſeiner jetzigen Geſtaltung vielleicht noch immer großartigſte aller Grabdenkmäler iſt einer Forſchung über ſeine Entſtehung und über die bei dieſem Werke betheiligten Meiſter wol wert.

2. Die Rathgeber des Kaiſers in der Grabmalsangelegenheit. Zeit des Beginnes der Arbeit. Maler Seſſelſchreiber. Das kaiſerliche Gießhaus in Mühlau. Der Gießer Stefan Godl und Peter Leiminger. Arbeiten für das Grabmal in Augsburg.

Als die erſten Perſönlichkeiten, mit welchen Kaiſer Maximilian über die Ausführung des ohne Zweifel von ihm ſelbſt ausgedachten Planes für ſein Grab verhandelte, erſcheinen Dr. Peutinger in Augs-

[1]) Vgl. die wol richtigere Deutung in der Beil. zur Allgem. Zeitung (München) 1890 Nr. 224: „die neun guten Helden.“ *

[2]) Näheres über die Heiligen des Hauſes Habsburg iſt in der Abhandlung Laſchitzer's im IV. Band des Jahrbuches der kaiſerlichen Kunſtſammlungen zu finden.

burg und der Maler Gilg (Egydius) Seſſelſchreiber. Der gelehrte Stadtſchreiber von Augsburg war in geſchichtlichen und genealogiſchen Dingen des Kaiſers Rathgeber, Meiſter Gilg dagegen in Sachen der Kunſt ſein Vertrauensmann. Beide ſollten ihm in ſeiner Grabesangelegenheit mit Rath und That zur Seite ſtehen.

Das Verhältnis Peutinger's zu Kaiſer Maximilian iſt bekannt, weniger die Beziehung, in welcher Gilg Seſſelſchreiber zum Kaiſer geſtanden hat.

Der Gedanke, eine der kaiſerlichen Majeſtät würdige Grabſtätte zu errichten, hatte Maximilian offenbar ſchon frühzeitig beſchäftigt. Wie aus einer Rechtfertigung des Meiſters Gilg Seſſelſchreiber vom Jahre 1509, auf welche wir zurückkommen werden, hervorgeht, hatte er und Dr. Peutinger Viſirungen zum Grabe dem Kaiſer zur Beſichtigung vorgelegt. Dieſe Zeichnungen wurden vom Kaiſer ſelbſt korrigirt und bis ins Einzelne feſtgeſtellt. Über die Zeit, wann Seſſelſchreiber mit ſeinen Zeichnungen zum Kaiſer gekommen iſt, ſagt er nur, daſs dies geſchehen, als ſich „ſeine Majeſtät" jüngſt in Augsburg befunden habe. Da nun der Kaiſer das letzte Mal im März 1508 (21.—28. März) in Augsburg war [1]), ſo fand die Verhandlung des Kaiſers mit Seſſelſchreiber zu dieſer Zeit ſtatt; und da dieſer, wie er im erwähnten Schreiben ſagt, ſich mit den vom Kaiſer genehmigten Zeichnungen ſchon fünf Jahre beſchäftigte, ſo hätte er ſeine Arbeit für das Grabmal 1504 begonnen. Ein Bericht des Hofmalers Jörg Kölderer ſetzt dagegen den Beginn der Arbeit Seſſelſchreiber's in das Jahr 1502. Für die Richtigkeit der letzteren Angabe dürfte allerdings der Umſtand ſprechen, daſs der Meiſter ſchon in dieſem Jahre in Dienſten und Gunſt Maximilians geſtanden iſt. Der Kaiſer richtete nämlich unterm 5. Juli 1502 an Herzog Albrecht von Baiern ein Schreiben, in welchem er dieſem die Angelegenheit ſeines Hofmalers, welcher mit einer gewiſſen Apollonia Teininger in einen Rechtsſtreit verwickelt war, empfahl. Um was ſich dieſer Streit drehte, iſt ebenſowenig wie deſſen Ausgang bekannt.

Ganz unzweifelhaft aber macht die Annahme, daſs Seſſelſchreiber im Jahre 1502 vom Kaiſer in ſeinen Dienſt aufgenommen wurde, die uns erhaltene Urkunde vom 7. März 1502, mittelſt welcher Seſſelſchreiber mit der Verpflichtung, für den Kaiſer allein zu arbeiten, angeſtellt wird. Aus dieſer Urkunde erfahren wir auch die Heimat des Meiſters, der in der Geſchichte des Grabmals eine

[1]) Stälin, Aufenthaltsorte Kaiſers Maximilian I. in den Forſchungen zur deutſchen Geſchichte I, 368 f.

große Rolle ſpielte; es iſt die ſchon in älterer Zeit der Kunſt zugethane Stadt München, in welcher Meiſter Gilg auch ein Haus beſaß [1].

Der Maler Gilg Seſſelſchreiber hatte von Maximilian nicht blos den ehrenvollen Auftrag erhalten, nach den Intentionen desſelben die Zeichnungen zu dem Grabmale anzufertigen, ſondern auch die Modellirungen und den Guſs der Statuen übernommen, wenngleich er weder Bildhauer noch Gießer war. Während man heutzutage, wenn es ſich um die Herſtellung einer Erzſtatue handelt, ſich in erſter Linie an einen Bildhauer wendet, ihm wol auch die ganze Arbeit überträgt, finden wir in der Zeit Maximilians und noch ſpäter mit ſolchen Aufträgen vor allem den Maler betraut, nach deſſen Zeichnung der Schnitzer (Bildhauer) modellirte, worauf dann der Gießer das Modell zum Guſſe präparirte und endlich denſelben vollzog. Während heute hauptſächlich dem Bildhauer als dem geiſtigen Schöpfer des Werkes die damit verbundene Ehre zufällt, wurde dieſe in jener Zeit dem Gießer und ſeiner techniſchen Fertigkeit gezollt. Der künſtleriſche Wert der zuerſt für das Grabmal gegoſſenen Statuen kommt auf Rechnung des Malers Seſſelſchreiber, jener der meiſten nach ihm gegoſſenen Bilder muſs, wie wir ſehen werden, dem Maler Jörg Kölderer und in Betreff des Bildes Chlodwig dem Maler Chriſtoph Amberger von Augsburg vindizirt werden. Der Einfluſs der Malerei auf die Plaſtik in älterer Zeit ſcheint noch viel zu wenig gewürdigt worden zu ſein. Hat doch auch Meiſter Colin ebenfalls nach den Zeichnungen eines Malers (Florian Abel in Prag) ſeine weltberühmten Reliefs am Grabmale Maximilians ausgeführt;

---

[1] Die noch nicht publizirte Beſtallungsurkunde für Gilg Seſſelſchreiber, ddo. 7. März 1502, Innsbruck, lautet:

„Ze wiſſen, das zwiſchen R. kgl. M., unſern allergenedigiſten herren, an ainem und Gilgn Seſſelſchreyber, maler, zu Minichen ſeshaft, anderstails ain abred und geding auf nachvolgend mainung gemacht und beſloſſen iſt, nämlich alſo, das derſelb maiſter Gilg ſeiner kgl. M. ein ganz jar lang zu dienen verpflicht und verbunden ſein ſoll, alles das zu malen und zu arbaiten, das im ſein kgl. M. bevolhen hat und noch bevelhen wirdet, und dieſelb arbait mit dem peſten vleis, als er zu thun wais, verbring: darumb ſol im ſein kgl. M. für ſolich dienen und arbait, nemlich ſo er anhaim in ſeinem haus zu Minichen iſt, alle wochen ain rheiniſch guldin, wo in aber ſein kgl. M. am hof brauchen wurd, zwen guldin rheiniſch reichen und geben als für ſold, liferung und arbait. Derſelb maiſter Gilg ſol auch verpflicht ſein, mit der zeit des berürten jars kain andere arbait für ſein perſon annehmen oder machen, ſondern kgl. M. werch ausmachen, das er auch alſo zuegeſagt und verſprochen hat.

und selbst der gefeierte Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamnitzer ließ sich von einem Maler (Jakob Strada von Mantua) Zeichnungen für seine Arbeiten anfertigen.

Sesselschreiber übersiedelte im Jahre 1508 nach Innsbruck, um hier nach seinen Zeichnungen die Grabarbeit selbst zu beginnen. Diese Stadt, in welcher sich verschiedene Centralstellen des Kaisers mit dem Reichsarchiv, seine berühmte Plattnerei und Geschützgießerei befanden und in welcher der Kaiser vielleicht auch schon ursprünglich seine letzte Ruhestätte errichtet wissen wollte, schien der geeignetste Platz zu sein, das Werk auszuführen.

König Maximilian hatte hier verschiedene Gießer, hauptsächlich jedoch nur zur Herstellung von Geschützen, angestellt, so Jörg Endorfer, Jörg Seelos [1]), Leonhard Ofenhauser und Peter Leiminger (Löffler). Endorfer hatte seine Gießerei in Hötting, Leiminger oder Löffler auf dem Gänsbühel, jetzt Büchsenhausen. Drei landesfürstliche Gießhütten befanden sich in Mühlau. Die genannten Gießer waren zugleich auch Büchsenmeister. Außer denselben finden wir aber auch einen Rothschmied Jörg, welcher als Bürger von Innsbruck seine Kunst daselbst ausübte. Wenn auch alle aus diesen Werkstätten hervorgegangenen Erzeugnisse des künstlerischen Schmuckes nicht entbehrten, da selbst jedes Geschütz mit Wappen, bildlichen Darstellungen und Inschriften geschmückt wurde, trug doch keine dieser Gießereien den Charakter einer Kunstgießerei. Eine solche herzustellen, lag aber schon länger in der Absicht Königs Maximilian. Der Gedanke an eine solche Schöpfung dürfte sogar schon mit seinen ersten Plänen zur Herstellung seines Grabmals, welche vor allem eine dazu geeignete Gießerei verlangte, in Verbindung stehen. Wir finden nämlich schon 1506 von ihm den Willen ausgesprochen, für Rothschmiede oder Erzgießer eine Anstalt in Mühlau bei Innsbruck zu schaffen. Hiezu wollte er den besten und berühmtesten Rothschmied von Nürnberg, unter dem man sich in dieser Zeit kaum einen anderen als Peter Vischer denken kann, anstellen. König Maximilian schreibt diesbezüglich am 18. Dezember 1506 an die Verwalter und Räthe der Raitkammer zu Innsbruck: „Uns ist ganz gemeint, den messinghandel und rothschmiederei zu Mülein gar aufzurichten und in gang zu bringen, und haben darauf unserm obristen hauszeugmaister Bartlmä Freisleben befohlen, den geschicktigisten und berichtisten

[1]) Carsten Niebuhr, Reisebeschreibung nach Arabien, Kopenhagen 1774, I, 421, erwähnt eine von den Türken eroberte, nach der Hauptstadt von Jemen gebrachte „alte metallene Haubitze" mit der Inschrift: Jorg Selos gos mich 1513."

rothſchmied von Nürnberg mit einem oder mehr geſchickten geſellen aufzubringen, ſich herein gen Mülein zu ziehen, daſelbſt weſentlich zu ſetzen und alle arbeit, ſo wir und andere ihm befehlen oder verdingen würden, zu gießen und die rothſchmiederei dadurch aufzurichten und in gang zu bringen und ſich darum mit demſelben rothſchmied um ein järlich proviſion auf etliche jar oder ſein leben lang, wie er das verlangen mag, zu vertragen. Wir empfehlen euch, das ir denſelben vertrag, wie den unſer zeugmaiſter machen und anzaigen würde, in unſerm namen aufrichtet und dem rothſchmied ſolche proviſion und, was ihm unſer hauszeugmaiſter für ſein zehrung und fuhrlon von Nürnberg herein gen Mülein zu geben zuſagen würde, aus unſrer hauskamer zu zahlen verſchafft und ſolchen meſſinghandel und rothſchmiederei mit allem getreuen fleiß aufzurichten und in gang zu bringen fürdert und deſs nit laſſet."

Hat Kaiſer Maximilian unter dem geſchickteſten und berühmteſten Rothſchmiede von Nürnberg, wie es kaum anders ſein kann, Peter Viſcher verſtanden, ſo iſt ſein Wille nicht erfüllt worden. Wahrſcheinlich haben die Verhandlungen mit Viſcher zu keinem Reſultat geführt und es wurde ſtatt deſſen Meiſter Stefan Godl gewonnen.

Godl erſcheint zur Zeit ſeiner Berufung als Rothſchmied in Nürnberg thätig; nach ſeinem Geſchlechtsnamen dürfte er jedoch aus Tirol dahin gekommen ſein, da vorher Godl's ſowol in Hötting bei Innsbruck als in Hall urkundlich vorkommen.

Stefan Godl kam 1508, ſomit gleichzeitig mit Seſſelſchreiber nach Innsbruck. Über Auftrag des Kaiſers wurde ihm „das fuhrlon auf zehn centner ſeines werkzeuges, ſo er von Nürnberg herein gen Innsbruck führen würde", und überdies „auf ſeine perſon und drei knecht jedem drei gulden rheiniſch als zehrung herein von Nürnberg" bezahlt. Mit ſeinen Knechten hatte Godl auch ſeine Gattin mitgebracht. Gleichzeitig wurden Meiſter Niklas, Maurer, Hans Telhammer, Zimmermann, und Hans Kalteiſen, Meſſingſchlager, beauftragt, mit „maiſter Stefan, rothſchmied, die obere ſchmelzhütte zu beſehen und zu der rothſchmiederei eine werkſtatt darin anzuſchlagen und zuzurichten." Ebenſo befahl der Kaiſer, dem zu ſeinem Diener aufgenommenen Meiſter „alle jar 32 fl. rh. wart- und dienſtgeld, nämlich zu jedem quatember acht gulden, zu geben." Derſelbe ſollte „mit ſeiner kunſt und arbeit vor männiglich auf ſeiner kaiſ. majeſtet warten und derſelben arbeit, was im je zu zeiten zu machen befohlen würde, mit fleiß und auf das reinſte machen und fertigen." Von hohem Intereſſe iſt die beſondere Abſicht des Kaiſers Maximilian,

welche er der Berufung Stefan Godls zu Grunde legte. Maximilian wollte nämlich durch diesen Meister eine Schule der Erzgießerei für Tiroler errichten. Es wurde deshalb Godl aufgetragen, „seine werkstatt mit guten knechten und jüngern zu versehen und in sonderheit jünger aufzunehmen und zu halten, die des lands der grafschaft Tirol sind, und dieselben das handwerk und die rothschmiederei treulich zu lernen und zu unterweisen."

Über das, was Stefan Godl zunächst zu gießen Auftrag erhielt, finden wir nur spärliche gleichzeitige Andeutungen in einem Berichte und Gutachten des Zeugschreibers Kugler, der aber den fremden Meister mit scheelen Augen betrachtete, dem Meister Peter Leiminger, welcher auf dem Gänsbühel seine Gießerei hatte, bei weitem den Vorzug einräumte und versicherte, dass Leiminger jedem Nürnberger Rothschmied, „welcher es wär", die Wage halte. Nach Kugler hatte Stefan Godl außer „zügen" und Büchsen zunächst nur vier Särge „nach den mustern, die für kais. majestät muter und geschwister gehören", zu gießen. Nach einem späteren Schreiben des Kaisers hatte aber Godl noch ganz andere Aufträge erhalten; und nach einem Berichte des Hofmalers Jörg Kölderer war der Meister sammt seinen „mitverwandten" und Arbeitern schon 1508 „in kais. majestät diensten des grabgießens verpflichtet."

Nach Allem, was wir über die Betheiligung des Meisters urkundlich erfahren, war ihm die Herstellung der für das Grab selbst bestimmten hundert kleinen Erzbilder übertragen worden. Für ihn sollte im Juli 1508 die obere Schmelzhütte in Mühlau als Werkstätte hergerichtet werden. Nach dem uns erhaltenen Situationsplane von Mühlau [1]), gezeichnet vom Hofmaler Jörg Kölderer, erhielt Godl jedoch thatsächlich die mittlere Gießhütte daselbst sammt den dazugehörigen Baulichkeiten zugewiesen. Er arbeitete ganz unabhängig von Sesselschreiber und wir finden ihn urkundlich in gar keiner Beziehung zu demselben. Das ihm zugesprochene Wart- und Dienstgeld wurde dem Meister vom 20. September 1508 an vierteljährig ausbezahlt. Ohne mit den vom Kaiser zur Überwachung der Grabarbeit und der Gießereien überhaupt bestimmten Behörden je einmal in Konflikt zu kommen, arbeitete der friedsame Rothschmied geräuschlos an der ihm gewordenen Aufgabe. Doch kehren wir vorläufig wieder zu Gilg Sesselschreiber zurück.

---

[1]) Abgebildet im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses II, 2, XLI.

Gilg Seſſelſchreiber, eine künſtleriſche Natur, aber mehr zum behaglichen Leben als zur Arbeit geneigt, hatte es in den erſten fünf Jahren noch nicht bis zum Guſſe eines Bildes bringen können. Maximilian zeigte ſich darüber ſehr ungehalten und allem Anſcheine nach hat er ſogar daran gedacht, die dem Seſſelſchreiber anvertraute Arbeit nach Augsburg zu übertragen. Der Kaiſer gab nämlich der Regierung zu Innsbruck den Auftrag, die Zeichnungen des Meiſters Gilg an Dr. Peutinger nach Augsburg zu ſenden, und, als Seſſelſchreiber ſich weigerte, dieſelben auszufolgen, ließ er ihm durch die Regierung zu Innsbruck die Siſtirung ſeines Soldes und Liefergeldes auf die Dauer von vier Wochen androhen [1]).

Die Saumſeligkeit Seſſelſchreibers war nicht die einzige Veranlaſſung dieſes kaiſerlichen Auftrages. Dr. Peutinger in Augsburg war dem Hofmaler in Innsbruck nichts weniger als geneigt und hätte wol am liebſten die ganze Arbeit, von welcher Augsburg nur einen kleinen Theil zur Ausführung erhalten konnte, ſeiner Vaterſtadt zugewendet.

Als nun Seſſelſchreiber unter Androhung der Siſtirung ſeines Soldes den erwähnten Befehl erhielt, ſträubte er ſich dagegen auf das Ernſtlichſte und richtete unterm 10. April 1509 an die Innsbrucker Regierung eine lange Beſchwerdeſchrift, in welcher er ſich über die Sache in folgender Weiſe vernehmen läſst. Es ſei, ſchreibt Seſſelſchreiber, zwiſchen ihm und Dr. Peutinger „der arbeit halben“ eine „irrung“ entſtanden; der Kaiſer aber habe, nachdem er ſich ſeine und des Dr. Peutinger Arbeit angeſehen, ihm die Zeichnungen mit dem Auftrage übergeben, dieſelben auszuführen. Er ſei auf dies hin nach Innsbruck überſiedelt und habe ſeither mit großer Mühe gearbeitet, wie die Regierung aus eigener Anſchauung wol wiſſe. Daſs er nun, wie der ihm vorgehaltene kaiſerliche Befehl verlange, ſeine Viſirungen und die von ihm gemachte Arbeit in vier Wochen dem Dr. Peutinger überſenden ſolle, ſei ihm wahrlich unmöglich. Er habe an den Viſirungen fünf Jahre lang, und zwar nach der Ordnung, wie alles nach einander gehöre, gearbeitet. Der Kaiſer habe ſeine Viſirungen „ſelbſt corrigirt“ und ihm genau angegeben, wie er alles machen ſolle. Es fiele ihm daher ſchwer, nun alles in fremde Hände zu geben und den Nutzen und den Ruhm davon anderen zu überlaſſen, die auch gar kein Recht hätten, die Arbeit nach ſeinen Viſirungen zu machen. Er wolle ſelbſt die Viſirungen dem Kaiſer überantworten, könne ſie aber ſonſt Niemanden geben. Es ſei ihm

[1]) Schreiben des Kaiſers, ddo. Linz, 11. März 1509.

schon vor seinem Hieherkommen namens des Kaisers mehrmals zugemutet worden, von der Arbeit abzustehen; der Kaiser habe ihm aber nichtsdestoweniger wieder aufgetragen, die Arbeit zu machen. Die Regierung möge also seine Arbeit besichtigen und dem Kaiser schreiben, er möge ihn nicht von der Arbeit drängen und sie von Innsbruck weg auswärtigen Städten und fremden Händen zuwenden, „daz nit albeg die Schwaben und auswendigen allein berumbt werden." Er hoffe, eine Arbeit zu machen, die dem Kaiser und allen gefallen werde; denn hier in diesem Lande finde man „auch guet maister." Wenn die Regierung es für gut halte, wolle er sich mit den Visirungen und dem bisher Gegossenen zu dem Kaiser begeben und diesem die Sache vortragen, während dessen Meister Peter „die bilder" gießen könnte.

Die Regierung berichtete nun an den Kaiser über die Vernehmung des Meisters Gilg, dessen Antwort sie ausführlich mittheilte, ohne jedoch irgend einen Rathschlag zu ertheilen. Sie erbat sich nur weitere Weisung, welcher pünktlich nachzukommen sie sich bereit erklärte.

Der Kaiser hatte sich durch die Vorstellungen und Versprechungen seines Hofmalers wieder besänftigen lassen und entzog ihm die Arbeit nicht, trug demselben jedoch auf, sogleich ein großes Bild gießen zu lassen, welches er bei seinem „durchreiten" in Innsbruck zu sehen hoffe; der Regierung aber befahl er in seinem Schreiben aus Kaufbeuren vom 13. Mai 1509, den Meister Peter Leiminger (Löffler) ernstlich zu ermahnen, sich durch keine andere Arbeit abhalten zu lassen und den Guss ohne Verzug zu vollbringen. Für den Guss der großen Erzbilder war also ursprünglich von Kaiser Maximilian I. der Gießer und Büchsenmeister Peter Leiminger (Löffler) ausersehen und mit diesem Meister sollte Sesselschreiber das große Werk unternehmen und vollbringen.

Über die Unmöglichkeit, dem kaiserlichen Willen nachzukommen, werden wir später die Äußerung des Meisters Peter selbst vernehmen.

Peter Leiminger oder Löffler, der Stammvater der großen Gießerfamilie Löffler[1]) und Vater des berühmtesten Gießers aus dieser Familie, Gregor Löffler, erscheint zuerst in einer Urkunde von

[1]) Nicht weniger als neun Löffler: Peter, Gregor, Hans Christoph, Franz, Wenzel, Philipp, Alexander, Elias und Adam erscheinen als Gießer und Büchsenmeister in Tirol und in den Vorlanden. Sie stammen sicherlich aus dem elsässischen Orte Zum hl. Kreuz, nach welchem sich Peter schon 1492 auf der Glocke zu Ambras nennt.*

1490 als Büchsenmeister Erzherzogs Sigmund. In einer zweite vom Jahre 1493 nennt er sich Peter Löffler vom heiligen Kreu Der Schild seines Petschaftes zeigt ein auf ein Herz gestelltes Kreu auf dessen Spitze drei Löffel ihre Stiele ansetzen. Zu den Seite des Schildes stehen die Buchstaben P. L.

Als Büchsenmeister war Löffler zu Kriegsdiensten verpflichte 1508 sollte er den Feldzug nach Italien mitmachen, wurde ab daran durch Krankheit verhindert. Dagegen zog er 1511 mit seine Geschütz vor Peutelstein, dessen Belagerung Kaiser Maximilian unte nahm, und half die Mauern der venetianischen Veste niederwerfe

Peter Löffler galt zu seiner Zeit, wie die Regierung zu Inns bruck noch 1523 dem „eralternden" Meister nachrühmt, als ein „b sonders künstlicher, berühmter gießer und büchsenmaister." Trc dieser seiner Berühmtheit ist es doch ganz und gar unglaubwürdi dass er, wie das Tiroler Künstlerlexikon behauptet, 1489 von Kais Friedrich in den Adelsstand erhoben worden sein und als Wapp eine Löffelgans mit einer Krone erhalten haben soll. Der Sol Peter Löffler's, Gregor, führte allerdings dieses Wappen; sein Vat aber bediente sich noch in seinem Alter nur des oben beschriebene Petschaftes. Von einer Adelung der Gießerfamilie Löffler finde i urkundlich keine Spur [1]).

Bis zur Übernahme von Arbeiten für das Grabmal Kaiser Maximilian hatte Meister Peter, so viel bekannt, nur Glocken [2] Mörser und Büchsen gegossen, unter den letzteren 1508 das „haup stuck", die Frau Humbserin", zu deren Guss ihm 165 Centner Meta verabfolgt wurden.

Über den Antheil, welchen Peter Löffler an der Gussarbe genommen hat, liegt nur eine einzige Urkunde vor, aus welcher w jedoch nicht blos erfahren, dass er die Gussformen für das erst Bild herstellte, sondern auch über das Technische seiner Arbeite Aufklärung erhalten. Die Aufforderung des Kaisers an seine Rätl

---

[1]) Von Interesse ist die im Jahre 1537 erfolgte Adelsverleihung an de berühmten Plattner Konrad Seusenhofer mit der Bedingung, sich des Adel nicht zu bedienen, so lange er sein Handwerk treibe (Orig. im Statth.-Arch. Die Familie Löffler wurde erst 1591 thatsächlich geadelt, früher besa sie wol nur ein Wappen. Da die Werkstätte der Löffler am Gänsbüh in Hötting lag, nahm sie bei der Erhebung in den Adelsstand dies Prädikat an.*

[2]) Darunter die große Glocke in Schwaz, die wolklingendste im ganze Lande, ferner eine Glocke in Ambras, eine dritte in Wilten und eine vierte i Enneberg,

zu Innsbruck, Meister Peter zu veranlassen, dass er den „guss thue" und sich durch keine andere Arbeit verhindern lasse, gab demselben Anlass, sich zu rechtfertigen und sich hiebei des Näheren über die Arbeit auszulassen. Er that dies mündlich vor den Räthen, welche ihm den kaiserlichen Befehl vorhielten, und später in einem Schreiben vom 26. Mai an den Kaiser, worin er sagt: „Nun lass ich kais. M. wissen, dass ich das bild mit seiner zugehörung vor sant Jakobs tag nicht gießen mag, ursach halber die formen ob dem bild kann und mag ich bei dem feuer nicht trocknen. Es muss von ihm selber an der luft trocknen; denn das bild selber ist ganz von wachs gemacht. Wenn ich das bild bei dem feuer wollt trocknen, so zergieng das wachs und wär all arbeit daran verloren. Auch dass mich maister Gilg mit dem bild nicht säum oder, was ich zu solcher arbeit nothdürftig bin; denn würde er mich säumen, ich werd mich verantworten. Auch thue ich kais. M. zu wissen, dass mir maister Gilg erst anfänglich am Osterabend die zwen schenkel hat geben zu formen und über drei wochen darauf die arme; und das bild zu dem leib hat er mir geben 15 tage vor Pfingsten. Dann ich muss zu jedwederem einen besonderen kern oder form machen; darnach antwort ich ihm die schenkel, arm und das bild zu dem leib. Darnach so macht maister Gilg die geschmeide und kleinote darauf. Ueber das mach ich den rechten auswendigen form. Dass seine kais. M. wisse, wie die arbait gemacht und vollbracht wird."

Das erste große Bild, welches für das Grabmal gegossen wurde, ist somit ein Werk des Gießers Peter Löffler. Auf diese seine Arbeit werden wir später ausführlicher zurückkommen.

Bei seinem „durchreiten" hat Kaiser Maximilian noch keinen „guss" zu sehen bekommen. Zur Entschuldigung seines Säumens hatte Gilg Sesselschreiber den Mangel einer geeigneten Behausung und Werkstätte geltend gemacht. Auch dieses angebliche Hindernis sollte auf Befehl des Kaisers beseitigt werden. Er richtete nämlich aus Brentonico am 29. November 1509 an die Regierung zu Innsbruck folgenden Erlass: „Als wir uns endlich fürgesetzt, unser lang fürgenommen grab mit seiner zugehörung aufzurichten, und darauf unserm hofmaler zu Innsbruck, Gilgen Sesselschreiber, befohlen, etlich bilder und bossewerke zu solchem grab zu formen und zu gießen, dazu er dann, dieweil das so fürderlich nicht beschehen mag, sondern mit der zeit, einer eigenen behausung und werkstatt nothdürftig, haben wir ihm bewilligt, ein gelegen haus zu solcher arbeit zu bestellen und kaufen lassen. Nun wird uns angezeigt ein haus, in der vorstadt (Maria Theresienstraße) zu Innsbruck gelegen, so weiland

Ludwigen, maler, gewest und jetzo unserm hofmaler Jörgen Köldrer zusteht, der dann willens sein soll, bemelt haus zu verkaufen. Demnach empfehlen wir euch, dass ir denselben unsern hofmaler, den Köldrer, beschicket und mit ihm von unsern wegen handelt, dass er uns sollich haus kaufweise zustelle."

Aus einem weiteren Schreiben des Kaisers aus Bozen vom 8. Dezember 1509 geht hervor, dass Sesselschreiber eigene Bildhauer und Gießer, ferner „kupfer, messing, wachs, eisen und andern dergleichen zeug" verlangte, was der Kaiser ihm alles zu verschaffen befahl, überdies seinen Rath Florian von Waldenstein, den er gleichzeitig zum Superintendenten der Grabarbeit bestimmt, beauftragte, sich mit dem Hofmaler ins Einvernehmen zu setzen und demselben außer seinem Unterhalt noch etwas Geld zu verabfolgen.

Der Kauf des Kölderer'schen Hauses kam nicht zu Stande. Dagegen wurde für Sesselschreiber eine Werkstätte in dem eine halbe Stunde von Innsbruck entfernten Mühlau hergerichtet, woselbst Meister Stefan Godl mit geräuschloser Arbeitsamkeit seiner Aufgabe gerecht zu werden bemüht war. In diesem idyllisch an den Fuß des nördlichen Gebirges hingelehnten Orte, hart am tosenden Wildbach, der, aus den Schluchten hervorbrausend und die Berglehne durchschneidend, den Inn sucht, blühte bereits auch die von Kaiser Maximilian neu erbaute Hofplattnerei und standen die drei alten Gießhütten, von denen eine dem Rothschmied Stefan Godl zu seiner Arbeit für das Grabmal eingeräumt worden war. Die malerische Lage des Ortes mit seiner reizenden Fernsicht über die Stadt Innsbruck, über Schloss Ambras und die Mittelgebirge hinweg bis zu den Eisbergen des Stubaithales eignete sich nicht weniger zu sinnigem Schaffen der Künstler als die Wasserkräfte des Baches und der nahe schiffbare Innstrom zur Erzeugung und Versendung der Werke große Vortheile boten. Der vom Hofmaler Jörg Kölderer gezeichnete Plan von Mühlau gibt die Werkstätte der mit der Modellirung und dem Gießen der Erzbilder beschäftigten Künstler genau an. Damals ging die Straße nach Mühlau über Hötting, Höttingerried und Weiherburg. Da, wo nun das freiherrlich Sternbach'sche Schloss steht, bog von der weiter nach Hall führenden Straße ein Weg südlich gegen den Inn ab. Auf diesem noch heute benützten Wege gelangt man zu einer kleinen Brücke, die gerade zu dem einstigen Gießhaus, nunmehr einer bescheidenen Mühle, hinüberführt.

Zwei alte Engelsfiguren, die aus der Façade des Hauses hervorragen und zwei Wappenschilder in ihren Händen halten, kennzeichnen das alte Künstler- und Gießhaus.

Eine Beziehung Sesselschreibers zu Godl ist, wie schon einmal bemerkt wurde, nirgends ersichtlich. Beide arbeiteten unabhängig von einander. Meister Gilg hatte seine eigenen Gießer, Schnitzer und Ausbereiter.

Im folgenden Jahre 1510 finden wir wol Kaiser Maximilian wieder sehr besorgt um den Fortgang der Grabarbeit; Sesselschreiber hingegen hatte in der kaiserlichen Anstellung mehr auf sein behagliches Leben als auf die ihm gewordenen Aufträge sein Augenmerk gerichtet. Der Kaiser hatte für das Unternehmen jährlich 1000 Gulden rheinisch bestimmt. In diesem Jahre sollte Meister Gilg zwar nur 500 Gulden, jedes künftige aber 1000 Gulden erhalten. Damit aber dieser „an dem grab mache und nit feire, auch darin nichts versäume noch mit derselben arbeit still gestanden werde", bestellte er Regiment und Kammer zu „superintendenten", welche das ganze Unternehmen überwachen sollten. Dieselben hatten dafür zu sorgen, dass Sesselschreiber in diesem Jahre nicht mehr Personen halte und Zeug verbrauche, als die 500 Gulden gestatten würden, und auch in den folgenden Jahren das Präliminare nicht überschreite. Im Übrigen sollten sie ihm behilflich sein und „guten rucken halten."

Das diese Verfügungen enthaltende Schreiben des Kaisers ist datirt von Augsburg, 1. April 1510. Es ist auch noch insoferne von Wichtigkeit, als wir daraus erfahren, dass der Kaiser bei Dr. Peutinger in Augsburg ebenfalls Arbeiten für sein Grab bestellte, die, wie wir später sehen werden, daselbst auch gemacht worden sind. Hiezu hat den Kaiser nicht blos die Saumseligkeit Sesselschreibers bestimmt, sondern wol auch der riesige Umfang des ganzen Werkes, zu dessen Herstellung binnen der von Maximilian ins Auge gefassten Zeit die Gießerei in Mühlau als unzureichend erscheinen musste. Überdies mochte ihn Dr. Peutinger zur Überlassung von Arbeit an die Künstler seiner Vaterstadt bestimmt haben. Zur Ausführung der Arbeiten in Augsburg hatte der Kaiser jährlich 500 Gulden bestimmt.

Im Jahre 1510 sprach Kaiser Maximilian dem Augsburger Stadtrath den Wunsch aus, er möge für den Gießer Lorenz Sartor zur Förderung seiner Arbeit eine Gießhütte erbauen lassen. Die Arbeit bezog sich, wie urkundliche Belege zeigen, auf das Grabmal des Kaisers, ging aber aus Mangel an Geldmitteln nur langsam von statten. Mit den gegebenen geringen Mitteln, versicherte 1517 Peutinger, könnten, da für Metall, Wachs, Former- und Gießerlohn so viel aufgehe, nur ganz wenige „brustbilder" verfertigt werden.

Diese von Archivar Herberger in Augsburg mitgetheilten Nachrichten[1]) finden im urkundlichen Materiale des Statthalterei-Archivs in Innsbruck ihre Bestätigung. Darin werden als in Augsburg gegossen bezeichnet zweiunddreißig Brustbilder, welche sämmtlich bei den übrigen Bildern in der Gießhütte zu Mühlau aufgestellt worden seien. Von diesen ist jedoch keines in der Hofkirche zu finden und auch sonst nicht mehr zu erfragen. Ein Inventar, das, nach dem Inhalte zu schließen, nach Vollendung aller Statuen bis auf die Chlodwigs, welche 1550 gegossen wurde, aufgenommen worden ist, sagt wörtlich hierüber: „Zweiunddreißig ledige brustbilder auf den stelen herum, so zu Augsburg gossen, darunter zwei mit ledigen kronen."

Dass diese zweiunddreißig Brustbilder, sowie auch die gegenwärtig in der sogenannten silbernen Kapelle befindlichen dreiundzwanzig kleinen Erzstatuen das Grab des Kaisers zu zieren bestimmt waren, geht aus dem erwähnten Inventar selbst hervor, welches sie unter die Grabarbeit zählt.

3. Die Arbeiten Gilg Sesselschreibers in den Jahren 1511 bis 1513.

Im Juni des Jahres 1511 war Kaiser Maximilian selbst zu Innsbruck. Sesselschreiber benützte seine Anwesenheit, um Klagen über verschiedene Mängel vorzubringen, und suchte damit ohne Zweifel die Unzufriedenheit des Kaisers mit dem Fortgange der Grabarbeit von sich ab und gegen die Raitkammer zu lenken, an welche der Kaiser unterm 12. Juli von Steinach aus ein sehr eindringliches Mahnschreiben ergehen ließ. In demselben sagt er: „Wiewol wir zum dickermal fürgenommen und befelch an euch, auch weiland Florian von Waldenstain ausgehen haben lassen, dass ir unserm hofmaler Gilgen Sesselschreiber guten ruggen haltet, damit er die arbait zu unserem grab fleißig und förderlich mache und, was mängel ihm darin fürfallen, euch derselben anzuzaigen, damit ir wendung getan hettet, so langt uns doch jetzt an, wie solches bisher noch nicht geschehen, dadurch unser arbait verhindert worden sei. Demnach und damit dieselben mängel abgestellt und unser arbait füran gefördert werde, haben wir euch an unser statt zu kommissarien, handler und vollzieher derselben arbait verordent, mit ernst befelhend, dass ir

[1]) Th. Herberger, Dr. Peutinger in seinem Verhältnisse zu Kaiser Maximilian.

euch der sachen beladet und obgedachten unsern hofmaler beschicket, im berürter mängel halber zusprechet und, so ir in genugsamb verhört und vernomen habt, alsdan ordnung und befelch darin aufrichtet und verfüget, dass demselben nachgekomen und unser arbait gefördert werde. Und ob ir hierin weitern bericht von uns notdürftig sein wirdet, wollet uns desselben verkünden und wir wollen euch allzeit guten beschaid darauf tun. Dan, als wir demselben unserm hofmaler zu solcher unser arbait unser schmelzhütten zu Mülen durch euch einzuantworten befohlen, wie ir das auch getan habt, ist unser befelch, dass ir in dabei handhabt und, ob desshalben widerwertig befelch auf anhalten der parteien von uns erlangt wirden, so sollt ir darinen stilstehen und nicht handlen, wir seien denn der sachen zuvor berichtet und erinert, dass wir die schmelzhütten zu unserer grabarbait verordent haben."

Auf dieses eindringliche Schreiben des Kaisers haben die getreuen Räthe wieder einen pflichtschuldigen Anlauf genommen, um die Arbeit für das kaiserliche Grab zu fördern. Sie berichten hierüber am 30. Juli an den Kaiser, sie hätten Meister Gilg vorgerufen und seine Bemängelungen und Beschwerden vernommen, die er ihnen auch schriftlich mitgetheilt habe. Hierauf hätten sie seine Werkstatt und das, was er bisher gemacht, in Augenschein genommen und, was sie in der Werkstätte und sonst an Zeug und Sachen abgängig gefunden, beizustellen verordnet. Hiebei hätten sie sich auch bei ihm erkundigt, was er dieses Jahr bis Weihnachten verfertigen könne. Da hätte ihnen Gilg das „gegossen mannsbild" gezeigt, das wolle er „gar ausberaiten" und „darzu frau Maria bild gießen."

Den Herren Räthen scheint auf dem Wege von Mühlau nach Innsbruck der Name der zuerst gegossenen Statue entfallen und nur so viel noch in Erinnerung geblieben zu sein, dass das, was sie gesehen, ein „mannsbild" war. Da wir aber überall, wo die Erzbilder aufgezählt werden, König Ferdinand von Portugal zuerst genannt finden, so ist mit Grund anzunehmen, dass dessen Bildnis zuerst gegossen wurde und das „mannsbild" der kaiserlichen Räthe ist. „Frau Maria bild" ist das Bild der Maria von Burgund, ersten Gemahlin des Kaisers Maximilian.

In dem erwähnten Schreiben erzählen die Räthe weiter, sie hätten Gilgen gefragt, ob er im Jahre vier Bilder gießen könne. Dies habe er bejaht und sie glaubten auch, dass er dies im Stande wäre. Doch würde er mehr Zeug und Arbeiter benöthigen und der Aufwand sich auf etwas über 2000 Gulden belaufen. Schließlich antworten sie noch auf den Vorwurf des Kaisers, dass sich die

Kammer um die Arbeit nicht gekümmert und dies verhindert habe. Die Überwachung der Arbeit, sagen sie, stehe dem Hauskämmerer zu; ihnen sei weder von diesem, noch auch von Meister Gilg selbst irgend ein Mangel bekannt gegeben worden. Der Hauskämmerer habe heute in ihrer Gegenwart dem Meister Gilg vorgehalten, dass er ihm „mit werchstatt, zeug und gelt geholfen und kein mangel gelassen habe." Meister Gilg habe dies, namentlich was Zeug und Geld betreffe, „nicht verneint."

Eine gegründete Beschwerde des Hofmalers Sesselschreiber war offenbar nur jene über das Gießhaus in Mühlau, da die Raitkammer am 16. August 1511 den Hauskämmerer Wolf Haller beauftragte, im Hüttenwerk zu Mühlau verschiedene Bauten vornehmen zu lassen, nämlich die Herstellung einer mit Estrich und Getäfel versehenen Räumlichkeit neben der Werkstätte zur Aufnahme gemachter Arbeit, einer Stube sammt Kammer und Küche, „dass er (Sesselschreiber) oder meister Godl darin wonen möge"; falls Sesselschreiber noch eine Kammer nöthig habe, solle auch diese und dazu ein Keller und Speisgaden hergestellt werden.

Diese Baulichkeiten sind noch im Jahre 1511 in Angriff genommen und dafür 290 Gulden verausgabt worden.

Im November beschwert sich Sesselschreiber der Kammer gegenüber neuerlich über den Abgang verschiedener zu seiner Arbeit nothwendigen Sachen. Er benöthigte Messing, Kohlen und „anders, so er nicht alles von stuck zu stuck jetzmalen anzaigen kann." Zum Beweise seiner vielen Auslagen oder vielleicht besser, um den neuen Bedarf an Geld klarzumachen, erwähnt er: „Auch hab ich einen goldschmid zu dem halsband bei vier wochen her auf meine kosten gehalten, der dan zum halsband auszubereiten ganz wol tauglich ist, das dan ein rothschmid nit als er thun kan. Wan euer gnaden mir in länger vergunen auf kais. M. kosten, so will ich in zu dem halsband länger behalten; wo das nit, so sei mir der kosten, der mir die vier wochen über in gegangen, auch verloren." Meister Gilg, „kaiserlicher majestät hofmaler", charakterisirt hier ein Anflug von Künstlerstolz.

Die schriftliche Eingabe Sesselschreiber's erledigte die Kammer mit dem Beschlusse, ihm das Nothwendige beizustellen; doch sollten die Auslagen einschließlich der Baukosten die für die Grabarbeit bewilligte Summe jährlicher 1000 Gulden nicht überschreiten.

Im Jahre 1512 wurden die im Vorjahre in der Gießerei zu Mühlau begonnenen Bauten fortgesetzt und vollendet. Die Kammer

hatte auf dieselben noch 333 Gulden verausgabt. Aus dieser Rechnung geht hervor, dass Meister Gilg die neuerbaute Wohnung auch bezogen hat. Sonst liegen aus dem Jahre 1512 nur zwei die Grabarbeit betreffende Aktenstücke vor. Es sind zwei Erlässe des Kaisers, ddo. Köln 31. Juli, an Sigmund von Dietrichstein, Erbschenk in Kärnten, Rath und Silberkämmerer, den er beauftragt, 500 Gulden von den zum Ankauf von Messing für den Grabguss bestimmten 2000 Gulden an den Hauskämmerer in Innsbruck auszufolgen, welcher bereits unterrichtet sei, was er damit weiter thun solle. Die 500 Gulden waren aber, wie der zweite Erlass des Kaisers an Dietrichstein ausdrücklich bemerkt, für die Grabarbeiten in Mühlau bestimmt, wo Sesselschreiber weniger Metall zum Guss seiner Bilder als Geld für die Bequemlichkeit seines Lebens benöthigte.

Die geringen Fortschritte, welche die Grabarbeit bisher gemacht hatte, bestimmten den Kaiser zu ernstlicheren Schritten. Er gab zunächst der Regierung zu Innsbruck den Befehl, mit Meister Gilg Sesselschreiber in Betreff seiner Arbeit für das Grab einen förmlichen Kontrakt abzuschließen, auch alle seine bisherige Arbeit zu beschreiben und ein Inventar der Werkstätte und des vorhandenen Zeugs aufzunehmen. Dieser Befehl dürfte der Regierung zu Innsbruck Mitte März 1513 zugekommen sein, da wir sie am 23. März mit der Ausführung desselben beschäftigt finden.

Sie gab nämlich an diesem Tage namens des Kaisers dem Hauskämmerer Wolf Haller, dem Hauszeugmeister Hans Kugler und dem Bauschreiber Gregor Maschwander den Auftrag, mit Stefan Godl und dem Maler Wolfgang, Stiefsohn Sesselschreibers, in den Osterfeiertagen in der Gießerei zu Mühlau „allen werkzeug und ander form aus- und zubereiter arbeit des gusses und dazu, was von wachs, messing oder kupfer vorhanden auch was an der werkstatt gemacht und zuegericht ist", zu inventarisiren.

Die mit Meister Gilg am 30. März getroffene Abmachung lautete dahin, dass er die angefangenen Bilder und darnach die anderen Bilder um eine bestimmte Summe Geldes, nämlich jeden Centner Wiener Gewicht „um ain gelt, wie maister Peter zu Nürnberg verdingt ist", vollendet herstelle. Im Übrigen solle alles auf seine Kosten gehen. Das Metall (Messing) wurde per Centner zu einem bestimmten Preise veranschlagt und jedes Jahr sollten zwei Bilder gegossen und ausbereitet werden.

In dem Berichte, welchen die Regierung unterm 30. März 1513[1]) über die mit Seſſelſchreiber getroffenen Abmachungen dem Kaiſer erſtattet, verſichert ſie, Meiſter Gilg habe alle Punkte des Kontraktes „gutwillig“ angenommen und, um die Arbeit bis zum Einlangen der kaiſerlichen Genehmigung nicht aufzuhalten, habe ſie es für gut erachtet, den Meiſter Gilg an den von ihm angefangenen Bildern dem Kontrakte gemäß weiterarbeiten zu laſſen. Sie habe ſich auch, ſagt die Regierung, „der dicke der bilder halben“ erkundigt. Gilg ſchätze die Schwere eines Bildes auf 16 Centner Wiener Gewicht; Stefan Godl, Rothſchmied und des Kaiſers Diener, glaube aber, daſs ein Bild von 10 oder 11 Centner Gewicht „genugſam dick goſſen wär“ und der Guſs darunter keinen Schaden erleide. Da ſie darin kein gründliches Wiſſen beſitze, überlaſſe ſie es dem Kaiſer, die Dicke der Bilder zu beſtimmen und die im Kontrakt dafür offen gelaſſene Stelle auszufüllen. Meiſter Gilg habe nach dem Vertrage für die 1000 Gulden, die ſie ihm jedes Jahr an Zeug und Geld auf dieſe Arbeit ohne Überſchreitung bezahlen dürfe, nur zwei Bilder zu gießen und ausbereitet zu übergeben; einige Werkleute aber glaubten, daſs Gilg bei fleißiger Arbeit und mit entſprechend mehr guten Arbeitern wol vier Bilder fertig machen könnte. Darüber habe ſie aber mit Gilg nicht verhandelt, da ſich die Koſten verdoppeln würden und Maximilian nicht mehr als 1000 Gulden auf die Grabarbeit verwendet wiſſen wolle.

Dagegen habe ſie hinſichtlich des „vergoldens“ der Bilder Erkundigungen eingezogen und den Meiſter Gilg gefragt, wie hoch das „vergolden oder verſilbern“ eines Bildes zu ſtehen käme. Des Meiſters Antwort ſei geweſen, er könne in Anbetracht der Größe, Länge und Breite der Bilder dies augenblicklich nicht genau ſagen, es wäre denn, daſs man zuvor ein Stück an einem Bilde vergoldet hätte; nach ſeinem ungefähren Überſchlag würde das Vergolden oder Verſilbern eines Bildes auf 500 Gulden zu ſtehen kommen und ein Vierteljahr Zeit in Anſpruch nehmen.

Aus der dem ausführlichen Berichte der Regierung an den Kaiſer beigelegten Relation des Bauſchreibers Maſchwander erfahren wir, daſs Seſſelſchreiber ſeit der Bewilligung jährlicher 1000 fl. für den Grabguſs gewöhnlich einen Maler, zwei Schnitzer, zwei Gießer, einen Ausbereiter und einen Schmied in ſeinem Dienſte hatte. Die

[1]) In den von mir im Jahrbuch veröffentlichten Urkunden und Regeſten iſt das Datum dieſes Berichtes irrthümlich mit 30. Mai ſtatt 30. März angegeben.

Kosten der Grabarbeit beziffern sich nach Maschwander's Rechnung von Pfingsten (19. Mai) 1510 bis 3. April 1513 einschließlich der Baukosten (542 Gulden 4 Pfund 5 Kreuzer) auf 3360 Gulden 21 Kreuzer 2 Vierer. Davon erhielt Sesselschreiber 1548 Gulden 2 Kreuzer 2 Vierer, dann für Werkzeug, Kohle und Holz 516 Gulden 4 Pfund 5 Kreuzer 3 Vierer, an Metall 111 Centner 18 Pfund im Werte von 598 Gulden 49 Kreuzern 4 Vierern, endlich für angekauftes Wachs im Gewichte von 7½ Centnern 122 Gulden 29 Kreuzer 4 Vierer. In der Gesammtsumme sind auch die 70 Gulden inbegriffen, welche Peter Leiminger für „etliche stuck, so er maister Gilgen gossen hat", ausbezahlt erhielt [1]).

Es ist ein glücklicher Zufall, dass nicht blos die von Sesselschreiber verursachten Auslagen, sondern auch seine hiefür gelieferte Arbeit in den uns erhaltenen Akten verzeichnet steht. Das im Jahre 1513 in seiner Werkstatt aufgenommene Inventar enthält hierüber Folgendes:

„Item ain gossen messin pild, genant kunig Ferdinandus von Portigall, ist außerhalb des ponzers ausberait. Mer ist die cron, die auf den schilt gehört, gossen durch maister Peter Layminger, puchsenmaister. Mer die cron auf dem helm ist von wachs geformbt, aber nit gossen und soll noch darzu geschnitten, geformbt und gegossen werden schilt, schwert und zwo gürtlen.

Item die hernachbenanten schilt sind auch gossen: Kunig Philips von Castilien, herzog Ernst von Osterreich, frau Zira von der Maß, sein all drei gossen und ausberait, und frau Maria von Burgundi ir schilt ist gossen aber nit ausberait.

Gemain visierung auf tüecher:

Herzog Karl von Burgundi.
Herzog Philips von Burgundi.
Herzog Ernst von Oesterreich.
Kunig Ferdinand von Portigall.
Kunig Philips von Castilien.
Frau Zira von der Maß.
Frau Maria von Burgundi.

Item ain wechsein bild geformbt, genant frau Eleonora; die arm sind aber nit geformbt.

Item frau Maria von Burgundi ist geschnitten und geformbt von laim (Lehm) bis an die brust; doch ist die brust geschnitten aber nit geformbt.

---

[1]) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen a. a. O. II, Reg. 1101.

Item kunig Philips; daran ſein die ſchenkel goſſen aber nit ausberait.

Item ein erzherzoghüetl, herzog Ernſt auf den ſchilt, iſt gar an die ſtat geformbt.

Item die von der Maß iſt gar geſchnitten und der kern berait.

Item frau Margret, kaiſ. M. tochter, iſt von holz geſchnitten und mit rupfein leinbat überzogen.

Item herzog Ernſt von Oſterreich iſt geſchnitten von holz und poſſiert.

Item ein hülzeins geſchnitten pruſtpild, frau Zira von der Maß, kaiſ. M. muter“ [1]).

Dies iſt nun wol alles, was Seſſelſchreiber überhaupt für das Grabmal bis März 1513 gearbeitet und hergeſtellt hat. Als gegoſſen erſcheint nur das Bild Königs Ferdinand von Portugal, an welchem blos noch der Panzer auszubereiten war und die Krone zum Helm; der Schild, das Schwert und zwei Gürtel fehlten, ferner die Schilder zu den Statuen Königs Philipp von Caſtilien, Herzogs Ernſt, Frau Zimburgis und Maria von Burgund, endlich die Schenkel zu König Philipp.

Da das noch vorgefundene Metall 75 Centner beträgt, Meiſter Gilg aber 111 Centner 18 Pfund erhalten hatte, ſo erſcheinen als verbraucht 36 Centner 18 Pfund.

Kaiſer Maximilian, dem, wie erwähnt, der neue Kontrakt ſammt Maſchwander's Rechnung und obigem Inventar mit der Bitte zugeſendet wurde, den Kontrakt ſo oder mit Abänderungen zu genehmigen, antwortete in einem Schreiben, ddo. Augsburg 16. April, er habe den Bericht über „die arbeit des meſſingenen grabes“ und die dazu gemachten Spanzettel erhalten und ſei damit zufrieden; da aber Meiſter Gilg ihn fortwährend und dringend um noch mehr Geld als die beſtimmten 1000 Gulden angehe, er jedoch nicht wiſſe, ob dieſe Summe richtig verwendet worden ſei, habe er Meiſter Gilg mit dem Auftrage, ſich fortan an die Anordnungen der Regierung zu Innsbruck zu halten, wieder zu der Arbeit abgefertigt. Die Regierung möge ſich nun nach Mühlau verfügen, die Arbeit beſichtigen und ihm Bericht erſtatten. Sie möge unterſuchen, ob Gilg das Geld auf die ihm aufgetragene Arbeit verwendet habe und ob dieſe Arbeit auch das aufgewendete viele Geld wert ſei. Seſſelſchreiber habe trotz der großen Summe Geldes bis auf den heutigen Tag nicht mehr als

[1]) Jahrbuch a. a. O. II, Reg. 1137.

ein Bild gegossen, das gegen 3000 Gulden zu stehen komme, eine Summe, mit welcher man in Nürnberg sechs oder sieben Bilder hätte gießen lassen können. Sollte die Regierung aber finden, dass Gilg, wie dieser vorgebe, mehr Knechte, es seien Goldschmiede, Hafner oder andere, nothwendig habe, so sollten ihm dieselben bewilligt werden; die Regierung habe jedoch darüber zu wachen, dass das Geld nicht zu anderen Sachen verbraucht werde und die großen Auslagen nicht vergeblich gemacht würden. Sollte Meister Gilg mehr als die angewiesenen 1000 Gulden benöthigen, möge die Regierung darüber Bericht erstatten; er wolle dann auch noch mehr Geld bewilligen. Unfleiß und Nachlässigkeit des Meisters aber solle bestraft und der Kaiser von dem weiteren Nachlaufen Sesselschreibers verschont werden. Dieser habe nur auf besonderen Befehl am Hofe zu erscheinen.

Da das Schreiben des Kaisers keine ausdrückliche Bestätigung des Kontraktes mit Sesselschreiber enthielt, bat die Regierung unterm 18. Mai um eine diesfällige Entschließung, um welche sie schon früher gebeten hätte, wenn von Meister Gilg nicht gerade ein Guss zugerichtet worden wäre, über dessen Erfolg sie gerne berichtet hätte. Gilg aber sei inzwischen, ohne eine Meldung zu machen, von Innsbruck weg und zu dem Kaiser geritten, obwol ihm der Befehl desselben, dass er nur auf besondere Anordnung bei Hof erscheinen dürfe, sofort mitgetheilt worden sei.

Bezüglich der im Kontrakte näher bestimmten Dicke des Bildgusses gibt die Regierung dem Kaiser folgende Erklärung. Sollte die Dicke, sagt sie, Maximilian nicht genehm sein, so müsse sie dazu bemerken, dass es des Kaisers Nachtheil und Sesselschreibers großer Vortheil wäre, wenn dieser die Bilder dicker gießen würde, da er nach dem Gewichte bezahlt werde. Es sei aber künftiger Anstände wegen nothwendig, darüber mit ihm bestimmte Abmachungen zu treffen. Meister Gilg habe übrigens laut der Spanzettel die ersten 200 Gulden und jetzt die 50 Gulden Monatsgeld erhalten.

Der mit Sesselschreiber abgeschlossene und ohne Zweifel vom Kaiser genehmigte Kontrakt hatte nicht den Erfolg, welchen sich die Regierung von demselben versprochen hatte. Der Meister ließ sich zwar das ihm kontraktlich zugesprochene Geld jeden Monat pünktlich bezahlen, umsoweniger aber kümmerte er sich um die zu liefernde Arbeit. Statt an der Vollendung der angefangenen Stücke, wie der Kontrakt verlangte, zu arbeiten, beschäftigte er sich mit einem neuen Bilde, nämlich jenem des Herzogs Ernst. Damit ist, klagt die Regierung, „vil arbait angefangen und keine zu ende gebracht noch ausgemacht worden.“ So verging die Zeit bis Ende November.

Die Regierung legte sich nun neuerdings ins Mittel, besichtigte die Arbeiten Gilgs und nahm diesen in ernstliches Verhör. In der Gießerei fand sie das Bild Maria von Burgund, von welchem es hieß, dass sein Guss nicht wol gerathen sei, noch im Ofen stehend; Meister Gilg versicherte jedoch die Herren der Regierung, dass der Guss „gerecht und gut" sei. An dem Bilde fehlten jedoch noch Hals, Kopf und Arme, welche Theile noch zu gießen waren.

Mit Sesselschreiber wurde nun dahin verhandelt und abgeschlossen, dass er die zuerst angefangenen drei Bilder, nämlich König Ferdinand von Portugal, Maria von Burgund und Zimburgis, dann die anderen drei Bilder Margaretha, Eleonora und König Philipp, zuletzt endlich Herzog Ernst gieße und ausbereite. Außer dieser Arbeit solle er keine neue anfangen und den Kaiser in keiner Weise weder um Geld noch um Zeug angehen. Wie Gilg selbst versichere, habe er auch zu vier Bildern Zeug genug vorräthig. Der Hauskämmerer solle ihm dagegen dieses Jahr bis zur Erschöpfung der 1000 Gulden die wöchentlichen Raten ausbezahlen. Zum Schlusse dieses am 27. November abgeschlossenen neuen Kontraktes wird gesagt, dass Sesselschreiber demselben „bei vermeidung straf und entsetzung der arbeit nachzukommen" habe. Zur Bekräftigung der getroffenen Vereinbarung wurde dem in duplo ausgestellten Schriftstücke das kaiserliche Sekret aufgedrückt.

Sesselschreiber glaubte sich über den Kontrakt noch in einem eigenen Schreiben an die Regierung aussprechen zu sollen. Darin sagt er zunächst, er wolle es dabei bleiben lassen, dass er für Gießen und Ausbereiten 28 fl. per Centner erhalte, dafür aber auch allen Zeug beschaffe und für jeden Schaden und für alle Versäumnis einstehe. Er müsste sich, versichert er, „hart schamen", wenn die Arbeit nicht „nützlich und rein" gemacht würde und er vor dem Kaiser und der Regierung als „betrüger" dastünde. Ueber das erhaltene Geld wolle er nach Ablauf des Jahres (acht Tage nach Ostern 1513 bis zu demselben Tage des Jahres 1514) Rechnung legen und dem Kaiser dafür die Arbeit liefern; er verlange aber, dass über diese von „unpertheisch kunstreich maister, die verstendig sind, die ain soliche arbait auch machen könnten", geurtheilt werde, ob er damit den Kaiser „vergnügt habe oder nit". Sollten diese Meister erkennen, dass die Arbeit das Geld nicht wert wäre, möge man ihm dies absprechen; wenn aber die Meister und die Herren der Regierung die Arbeit gut fänden, sei es billig, ihn nach dem Uebereinkommen zu bezahlen.

Nach der vom Kaiser unterm 1. April 1510 getroffenen Verfügung in Betreff der zum Grabguss zu verwendenden Summe Geldes wurde nun dem Meister Gilg Sold und Liefergeld berechnet und von Pfingsten an bezahlt. Er erhielt in diesem Jahre noch 165 Gulden rh., ferner für Wachs, Holz, Werkzeug und Kohlen 49 Gulden 25 Kreuzer 2 Vierer, endlich Metall im Werte von 50 Gulden, somit ungefähr 8 Centner.

Die im Kontrakt benannten Bilder verspricht er nach demselben herzustellen, bemerkt jedoch, dass er bei den drei Bildern: König Ferdinand von Portugal, Zimburg und Maria von Burgund „großen schaden leide". In der nächsten Woche werde er König Philipp gießen und „von stund an" das Haupt zu Maria von Burgund. Wenn dies geschehen, werde er es der Regierung anzeigen, damit sie den Guss sehen könne und „innen werde der schmähung, die mir unbillich beschiecht".

Schließlich bittet er noch, man möge ihm erlauben, unbeschadet der kontraktlichen Arbeit „den ainen grabstein zu gießen", damit er die Gesellen und die Werkstätte erhalten könne. Das Schriftstück ist unterzeichnet: „Gilg, maler".

Das Jahr 1513, bis zu dessen Ausgang wir alle von Gilg Sesselschreiber gemachten und gelieferten Arbeiten verzeichnet sehen, schloss mit verbrieften Versicherungen des Meisters, an welche die Regierung selbst geglaubt zu haben scheint, da sie in ihrem Berichte an den Kaiser vom 29. November sagt, sie sei „guter zuversicht", Maximilian werde von Meister Gilg nun „nicht weiter angelangt und die sieben angefangenen pilder zum förderlichsten ausbereitet werden".

Was Meister Gilg unter dem „ainen grabstain" verstanden hat, ist aus dem Vorliegenden nicht zu ersehen; wahrscheinlich bildet dieser „stain" einen Theil des kaiserlichen Grabes, welches, wie schon bemerkt, ebenfalls in Erz gegossen werden sollte.

Die Erlaubnis, diesen „grabstain" zu gießen, konnte der Meister nicht erhalten, dafür aber erhielt er von der Regierung einen anderen Wunsch erfüllt, indem sie die mittlere Schmelzhütte, welche der Kaiser für die Grabarbeit bestimmt hatte, ausschließlich ihm allein zu dieser Arbeit überließ. Ihre Geneigtheit, den Meister möglichst zu unterstützen, bewies sie auch in einem Prozesse, in welchen Sesselschreiber mit einem gewissen Wolfgang Teininger sich verwickelte, der ihn „etlicher worte und werke" wegen gerichtlich belangt hatte. Wer der durch Worte und thätlich Beleidigte war, in welchem Verhältnis derselbe zu der Apollonia Tenninger (Teininger), mit welcher Gilg

schon 1502 gerichtliche Händel hatte, gestanden ist, läßt sich nicht eruiren. In diesen Prozeß erscheint übrigens auch Sesselschreibers Sohn Christoph verwickelt. Gilg suchte sich mit der Entschuldigung, daß er im Zorn gehandelt habe und Teininger weder beleidigen, noch schrecken wollte, aus der leidigen Affaire zu ziehen.

4. Die Arbeit Peter Vischers für das Grabmal.

Unter den großen Erzbildern des Grabmals ragen die der Könige Arthur und Theodorich durch ihren künstlerischen Wert besonders hervor. Die beiden Bilder wurden 1513 gegossen, da sie mit dieser Jahreszahl bezeichnet sind. Nachdem wir nun alle sonstigen, bis gegen Ende dieses Jahres gelieferten Arbeiten kennen gelernt haben, wollen wir auch über diese Kunstwerke das urkundliche Materiale zusammenfassen, um uns über den Meister derselben vollends klar zu werden.

Die Arbeiten Sesselschreibers und der beiden Gießer Peter Löffler und Stefan Godl, der Innsbrucker Gießstätte überhaupt, sind bekannt und setzen es außer allen Zweifel, daß die beiden Bilder: Arthur und Theodorich nicht in Innsbruck (Mühlau) gegossen worden sind. Mit derselben Sicherheit kann angenommen werden, daß sie auch nicht aus einer Augsburger Werkstätte hervorgegangen sind, da einerseits urkundlich bekannt ist, daß aus Augsburg wol Brustbilder und selbst von diesen bis 1513 nur wenige geliefert worden sind, andererseits aber nicht die geringste Andeutung vorliegt, daß daselbst eine größere Erzfigur für das Grabmal gegossen wurde. Außer den Erzgießereien von Innsbruck und Augsburg finden wir nun bis 1513 keine andere, welche irgend einen Auftrag zu einer Arbeit für das kaiserliche Grab erhalten hätte; wol aber erscheint in diesem Jahre, und zwar zum ersten Male, Nürnberg, in welchem Bilder zum Grabe angefertigt wurden.

Auf Nürnberg, die Hauptstätte der Erzgießerei, hatte Maximilian schon frühzeitig sein Augenmerk gerichtet. Als er im Jahre 1506 den Beschluß gefaßt hatte, in Innsbruck (Mühlau) eine Kunsterzgießerei zu gründen, wollte er hiezu den „geschicktigisten und berichtisten" Rothschmied Nürnbergs dahin berufen wissen. Der Kaiser, welchem Kunst und Künstler der Stadt Nürnberg, in welcher der kunstsinnige Herrscher so oft geweilt, wol bekannt waren, verstand unter dem geschicktesten und berühmtesten Rothschmied von Nürnberg kaum einen anderen als Peter Vischer, der des kaiserlichen Vertrauens in der That auch am würdigsten war.

Peter Vischer kam nicht nach Innsbruck, die ihm zugedachte Aufgabe wurde Stefan Godl übertragen; für das Grab des Kaisers zu gießen erhielt aber auch Meister Peter, wenn auch erst 1513, einen kaiserlichen Auftrag, mit dessen Ausführung wir ihn im genannten Jahre, also gerade in dem Jahre, welches auf den Bildern Arthur und Theodorich angegeben erscheint, beschäftigt finden.

Kaspar Nützel, der nürnbergische Gesandte beim schwäbischen Bunde und auf den Reichstagen, berichtet Mitte Juni 1513 an Maximilian, er sei bei Peter Vischer gewesen und habe den Meister vollauf mit der für den Kaiser bestimmten Arbeit beschäftigt gefunden. Eines der Bilder, zu dem er die Form bereits zugerichtet habe, werde derselbe in ungefähr drei Wochen gießen. Der Meister versichere auch, dass dieses Werk dem Kaiser „zu sondern gefallen raichen" werde[1]).

Nach dem mit Meister Gilg Sesselschreiber am 30. März 1513 abgeschlossenen Kontrakte sollte demselben für jeden Centner gelieferter Arbeit derselbe Betrag bezahlt werden, „wie meister Peter zu Nürnberg verdingt ist". Endlich wird durch eine von Baader in Nürnberg aufgefundene Rechnung bestätigt, dass Peter Vischer im Jahre 1513 zwei große Bilder für den Kaiser gegossen hat. Diese Rechnung enthält nämlich folgende Posten: „Mer dem Peter Vischer in anno 1513 auf zwei große messene bilder gegeben laut der kaiserlichen recognition 1000 Gulden".

Nach diesem Betrage und dem oberwähnten Vertrage, nach welchem dem Meister Peter zu Nürnberg für den Centner 28 Gulden bezahlt wurden, hatten die beiden Bilder ein Gewicht von 35 Centnern und 71½ Pfund. Auf eines derselben entfallen somit ungefähr 18 Centner, welches Gewicht dem der zuerst gegossenen großen Bilder des Grabmals, von welchen, wie Sesselschreiber und dessen Sohn und Eidam versicherten „eins ins andere 20 zentner schwer" sei, nahezu entspricht.

Der mit 1000 Gulden bezahlte Preis stimmt auch genau mit der Bemerkung des Kaisers in seinem Schreiben an die Innsbrucker Regierung vom 16. April 1513, dass man für die 3000 Gulden, auf welche das bis dahin gegossene einzige Bild Sesselschreibers zu stehen komme, in Nürnberg sechs Bilder hätte gießen lassen können.

---

[1]) J. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs II, 43. — Im Schreiben vom 9. Juni 1513 an Bürgermeister und Rath von Nürnberg (Anz. f. Kunde deutscher Vorzeit 1869 Nr. 12) erwähnt der Kaiser ausdrücklich die Bestellung von „ettlich messingpilder" und Anderem zum Grabe Gehörigen bei dem Rothschmied Peter Vischer.*

Da nun erwiesen ist, dass die Statuen Arthur und Theodorich weder in Mühlau noch in Augsburg gegossen worden sind, sonst aber außer Nürnberg bis Ende 1513 kein Gusswerk urkundlich erwähnt wird; da erwiesen ist, dass bei Peter Vischer Erzbilder zum Kaisergrab bestellt worden sind und dass Vischer 1513 mit denselben beschäftigt war; da ferner sicher ist, dass dem Meister Peter Vischer zwei große Erzbilder im Jahre 1513 vom Kaiser bezahlt wurden, die in Gewicht und Preis mit den anderen Grabbildern übereinstimmen, so kann man doch gewiss mit vollem Rechte annehmen, dass jene beiden Erzbilder Vischers keine anderen sind, als die Statuen Arthur und Theodorich, welche eben die Jahreszahl 1513 tragen und die nach dem Urtheile Lübkes auch im Geiste und Charakter Vischers gearbeitet sind, dass also diese Statuen aus der Werkstätte dieses berühmten Erzgießers hervorgingen.

Es ist zu bedauern, dass das bisher aufgefundene urkundliche Materiale über diese, durch ihren Kunstwert hervorragenden zwei Bilder keine direkten Nachrichten enthält. Es lässt sich nicht einmal das Jahr bestimmen, in welchem dieselben nach Innsbruck gekommen sind. Nach dem von Jörg Kölderer verfassten Inventar von 1528, welches die bis dahin fertigen Grabbilder verzeichnet, waren die Bilder König Arthurs und Theodorichs noch nicht in Innsbruck; Kölderer wusste gar nicht, dass sie schon gegossen wurden; dagegen verzeichnet sie das Inventar von 1534 als vorhanden. Sie sind also erst zwischen 1528 und 1534 nach Innsbruck gebracht worden. Wo aber mögen dieselben seit 1513, in welchem Jahre sie gegossen worden sind, verblieben sein? Eine urkundliche Notiz lässt nun vermuten, dass sie von Kaiser Maximilian versetzt und erst von König Ferdinand I. eingelöst worden sind.

Am 29. Jänner 1532 wurden nämlich von König Ferdinand I. aus den Händen des Rentmeisters des Bischofs Christoph von Augsburg „zwai gossene bilder", welche in der St. Lorenz-Kapelle zu Augsburg als Unterpfand für erhaltene Geldvorschüsse standen, gegen Erstattung des Pfandschillings übernommen [1]). Die Zeit der Auslösung der Bilder stimmt mit der Zeit überein, in welcher nach den oberwähnten Inventaren die beiden obgenannten Statuen nach Innsbruck gekommen sind. Dass Kaiser Maximilian in Geldverlegenheiten alle möglichen Dinge zum Unterpfande für Darlehen gegeben hat, ist bekannt und es darf nicht Wunder nehmen, dass er in

[1]) Mittheilungen der k. k. Centralkommission für Kunst- und historische Denkmale, Aprilheft 1864.

seiner Noth auch die beiden Bilder verpfändete. Außer Kaiser Maximilian wüßte ich aber keine Persönlichkeit, welcher das Versetzen der von König Ferdinand eingelösten Bilder zugeschrieben werden könnte. Daß die zwei „gossen bilder" einen höheren Wert repräsentirten und nicht etwa zwei von den in Augsburg gegossenen Brustbildern gewesen sind, liegt auf der Hand. Auch der Umstand, daß die Bilder in einer Kirche deponirt erscheinen, deutet darauf hin, daß es größere Statuen waren. Außer Arthur und Theodorich sind mir aber keine gegossenen Bilder bekannt, welche in jener Zeit irgendwo als vermißt erscheinen. Der weiteren archivalischen Forschung wird es hoffentlich noch gelingen, die Geschichte der beiden berühmten Bilder vollends aufzuklären.

Die Vischerschen Grabbilder stimmen bezüglich der Größe und des Gewichtes mit den übrigen überein und es kann deshalb kein Zweifel obwalten, daß sie für das Grabmal des Kaisers Maximilian bestimmt waren.

Wie bei den meisten anderen Bildern fehlen auch an den Bildern König Arthurs und Theodorichs einzelne Stücke, wenn auch von untergeordneter Bedeutung; an dem ersteren der „Federbuschen" auf dem Helm und der Schild. Zur Statue gehörte nämlich auch ein Schild; denn als man dieselbe umtaufen wollte, wurde bemerkt: „An disem pild ist allein der namen und das wappen zu ändern". Nach der Handbewegung der beiden Bilder zu schließen, stützte Theodorich die linke Hand, Arthur die rechte auf den Schild.

Eine Würdigung vom künstlerischen Standpunkte haben die beiden Vischerschen Statuen speziell durch Wilhelm Lübke erfahren, welcher der Erste war, der auf Peter Vischer als Meister dieser Werke hingewiesen hat und überhaupt das große Verdienst für sich in Anspruch nehmen kann, ein warmes Interesse für das Grabmal Kaisers Maximilian I. in die weitesten Kreise gebracht und darüber wie in unzähligen anderen Fällen weitere Forschungen veranlaßt zu haben [1]).

Die leichte elegante Bewegung, wodurch die mit größter Lebenswahrheit dargestellten Bilder sich auszeichnen, glaube ich vor Allem darauf zurückführen zu sollen, daß der Künstler hier keine Porträtfiguren zu schaffen hatte, bei denen Gesichtsbildung und Kostüm gegeben waren, sondern Idealfiguren, welche der Phantasie und der

[1]) Dankbar will ich hier erwähnen, daß Lübke es war, der auch mir durch persönliche Ermunterung den Anstoß gegeben hat, mich der Geschichte des Grabmals Maximilians und damit überhaupt kunsthistorischen Forschungen zuzuwenden.

künſtleriſchen Empfindung vollkommen freien Spielraum ließen, bei welchen derſelbe ältere Abbildungen oder ſonſtige Ueberlieferungen in keiner Weiſe zu berückſichtigen brauchte und namentlich keinen Verſtoſs gegen ein feſtſtehendes Koſtüm zu befürchten hatte. Dem Meiſter blieb hier Alles allein überlaſſen. Bei den Statuen Arthurs und Theodorichs konnte ſich daher derſelbe auch erlauben, mit der Rüſtung ſtellenweiſe in den Körper der dargeſtellten Perſönlichkeit ſelbſt ſo hineinzugehen, daſs die Beiden weder reiten noch gehen könnten, während der Darſteller von Porträtfiguren gezwungen war, ſeinen Helden in die eiſerne, ſteife, zeitgenöſſiſche Armatur zu ſtecken, wollte er nicht gegen alle Kleiderordnung verſtoßen.

Dieſe Wirkung der dem Künſtler geſtatteten Freiheit eigener Bewegung kann man auch an etlichen anderen ſpäteren Bildern, wie z. B. an dem Chlodwigs, wahrnehmen.

Die dekorative Ausſchmückung der beiden Figuren iſt eine künſtleriſch vollendete. Bei allem Reichthum, den der Schöpfer dieſer Kunſtwerke an den Harniſchen und beſonders an den Wehrgehängen und Halsketten entfaltet, wuſste er doch weiſe Maß zu halten, ſo daſs die Dekoration trotz ihrer glänzenden Behandlung als Nebenſache erſcheint.

Ob wir übrigens bei den Bildern Arthurs und Theodorichs den Meiſter Peter Viſcher nicht blos als kunſtgerechten Gießer, ſondern auch als den geiſtigen Schöpfer zu bewundern haben, kann ich von meinem urkundlichen Standpunkte aus weder bejahen noch verneinen [1]).

Schließlich ſei noch bezüglich dieſer zwei Bilder erwähnt, daſs im Jahre 1548 Kaiſer Karl V. Dietrich von Bern nicht unter die Grabbilder aufgenommen wiſſen wollte. Georg Füger, welcher 1548 mit Gregor Löffler der ferneren Guſsarbeiten wegen nach Augsburg, woſelbſt Kaiſer Karl V. und König Ferdinand ſich damals aufhielten, berufen worden war, ſchreibt nämlich unterm 23. April von dort, unter den bis dahin gegoſſenen Bildern „iſt Dietrich von Bern durch die kaiſ. M. abgethan, mag ain anders pild daraus gegoſſen oder ime ain anderer namen zuegeaignet werden“ [2]).

[1]) Auf zwei Handzeichnungen der Univerſitätsbibliothek zu Erlangen, welche Theodorich darſtellen, weist Neuwirth in ſeiner Rezenſion der Geſchichte des Grabmals (Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft XIII, 478 f.) hin.*

[2]) Jahrbuch a. a. O. VIII, Reg. 6398.

5. Bestellung für das Grabmal bei einem Gießer zu Landshut 1514. Die Arbeiten Gilg Sesselschreibers, seines Sohnes und Schwiegersohnes in den Jahren 1514 bis 1517.

Von Ende November 1513 bis zum October des Jahres 1515, somit nahezu zwei Jahre lang, sind wir ohne jede Nachricht über den Fortgang der Grabarbeit in der Gießerei zu Innsbruck. Es ist dies um so auffallender, als nach den vielen Kriegsjahren mit 1514 ein Jahr des Friedens eingetreten war und der Kaiser mehr Muße gehabt hätte, sich seinen sonstigen Unternehmungen zuzuwenden. Auch finden wir ihn vom 8. Jänner bis 7. Februar 1514 und vom 1. September bis 7. zum März des folgenden Jahres in Innsbruck.

Das Einzige, was aus dem Jahre 1514 vom Kaiser selbst in Bezug auf sein Grab bekannt ist, beschränkt sich auf einen Befehl vom 11. Juni 1514, nach welchem Kaiser Maximilian einen Gießer zu Landshut beauftragt hatte, ein Bild zu seinem Grabe zu gießen. Er befahl deshalb der Kammer zu Innsbruck, zu diesem Gusse 20 Centner Messing aus der Hochstetter'schen Schmelzhütte zu Reutte anzuweisen und an Meister Hans Wurm, Seidensticker zu Landshut zu senden. Das Erz solle dasselbe sein, wie es Sesselschreiber zum Guss verwende [1]).

Die Gießerei in Landshut ist die vierte, welche für das Grab des Kaisers engagirt erscheint. Aus dieser Gießerei ist jedoch kein Bild nach Innsbruck gekommen.

Das nach Landshut gesendete Metall scheint sogar wieder zurückgeschickt worden zu sein. In der Abrechnung, welche 1518 in Betreff des Bildes Graf Albrechts von Habsburg mit Godl gepflogen wurde, erscheinen nämlich 18 Centner 75 Pfund Messing aufgeführt, welche Meister Stefan Godl durch Meister Hans Neuburger, Bildhauer zu Landshut, zum Gusse des erwähnten Bildes erhalten habe. Auf diesen Meister bezieht sich ohne Zweifel auch eine Aeußerung Stefan Godl's, welcher in einer im Jahre 1521 eingereichten Schrift sagt, Kaiser Maximilian habe mit großen Kosten Bildhauer in Nürnberg, Augsburg und Landshut „versucht", sie seien aber „mit irer arbeit nit gevellig geweſt".

Was dem Kaiser Veranlassung gegeben hat, mit der Gießerei in Landshut Verbindungen anzuknüpfen, ist nicht bekannt; zunächst hat ihn wol der geringe Fortschritt, den er in seiner Gießerei in

[1]) Jahrbuch, a. a. O. II, Reg. 1166.

Innsbruck mit eigenen Augen wahrnehmen konnte, bestimmt, wieder auswärtige Kräfte heranzuziehen.

Nachdem schon im Jahre 1514 die Thätigkeit der Gießerei eine äußerst geringe genannt werden muss, scheint sie im folgenden Jahre ganz ins Stocken gerathen zu sein.

Am 3. October nahmen die Räthe des Regiments und der Kammer zu Innsbruck, denen sich, wol im Auftrage des Kaisers, Melchior Pfinzing, Propst zu St. Sebald in Nürnberg, anschloss, eine „bsicht und bschau" in der Gießerei zu Mühlau vor und erstatteten über den Befund eine ausführliche Relation an Maximilian. Hingegen ließ der Kaiser durch den Bauschreiber Maschwander der tirolischen Regierung weitere Weisungen zukommen, „was fürder mit dem maister Gilg Sesselschreiber gehandelt werden sollte". Die Sache scheint aber für unseren Meister Gilg nicht glänzend gestanden zu haben; denn als die Räthe mit ihm nach dem Befehle des Kaisers „handeln" wollten, hatte sich derselbe um Weihnachten dieser Verhandlung durch die Flucht entzogen. Die Räthe berichten hierüber unterm 15. Jänner 1516: „Als uns E. M. befelch zukommen, ist meister Gilg nicht anheim, sondern ohne unser wissen und willen und, obwol wir ime dies gemäß E. M. befelch verboten haben, an den hof geritten. Als er aber über eine zeit wiederum anheimkommen ist, haben wir E. M. befelch, so Maschwander gebracht hat, ime nach der länge und im beisein seines sohnes und aidams mit etwas ernstlichen reden fürhalten und verlesen lassen. Darüber hat er auch ein bedacht genommen und uns über etlich tag darnach sein begehren in einer supplication überantwortet, des inhalts, daß wir ihm die abgebrochen und aufbehalten zehn gulden, so ihm sieben wochen stillgestanden sein (also 70 fl.) und dazu noch hundert gulden geben sollten; darnach wolle er bis pfingsten kein geld mehr fordern und sechs bilder gar ausberaiten". Demnach hatte also der Kaiser offenbar befohlen, dem saumseligen Meister Gilg seinen Wochenlohn zu sistiren.

Die „supplication" mit dem Anerbieten Gilg's hatten die Räthe dem Kaiser im Original übersendet und dabei bemerkt, Meister Gilg habe ihre Antwort auf jene Supplikation gar nicht abgewartet, sondern habe sich wieder „hinweggetan". Sie wüssten nicht, ob er zum Kaiser, oder sonst wohin sich begeben habe; denn er sei ohne ihr „wissen und vergönnen" abgereist. Auf dies hin, erzählen die Räthe weiter, hätten sie die Arbeiten in Mühlau „besichten und beschauen" lassen; was Gilg seit der letzten Beschau daran gemacht, werde Maximilian in einem beiliegenden Zettel finden. Bei dieser Beschau hätten

sie nach Meister Gilgen gefragt. Die Antwort seines Sohnes und Eidams sei gewesen, sie gewärtigen seine Zurückkunft „alle tag und stund"; er wolle sich nach ihrer Aeußerung um Geld bewerben, was sie (die Räthe) jedoch nicht glaubten. Gilgens Sohn und sein Eidam, Sebastian Häusserer, hätten sich auch erboten, im Namen ihres Vaters und für sich selbst die Arbeit der sechs Bilder, wie dies in der Supplik enthalten sei, bis Pfingsten zu verfertigen, wenn ihnen das, was ihr Vater in der Supplik verlangt habe, gegeben werde. Darauf glaubten aber die Räthe nicht eingehen zu können und hielten es nicht für angezeigt, mit den Söhnen „außerhalb ires vaters" und ohne Befehl des Kaisers zu verhandeln. Auch wären sie der Meinung, dass, „nachdem an den sechs bildern nit vil mer zu arbaiten sei", die Verausgabung der 100 Gulden auf die noch übrige Arbeit erspart werden könne. Sie baten also den Kaiser, er möge ihnen Bescheid geben, was sie mit Meister Gilgen, wenn er wieder zurückkehren würde, oder für den Fall seines Ausbleibens, mit dessen Söhnen verhandeln sollten. Sie schließen ihr Schreiben mit folgenden Worten: „Es ist auch E. kais. M. und uns nit eine kleine verachtung solch handlung des meister Gilgen und wo er bei E. M. am hofe wäre, so zimt sich wol, das in E. M. mit den trabanten hieher fertige; in was gestalt, mag kais. M. wol verstehen".

Maximilian wird diesen Wink zwar verstanden haben, aber die kaiserliche Geduld hing eben immer an einem stärkeren Faden als die der kaiserlichen Diener. Der Kaiser scheint zwar Meister Gilg nunmehr aufgegeben zu haben, jedoch übertrug er das demselben so lange erhaltene Vertrauen auf dessen Sohn, den Maler Christoph. Dieser hatte sich in einer Bittschrift an ihn gewendet und sich erboten, bis Pfingsten sieben vollendete Bilder zu liefern, wenn ihm 160 Gulden rheinisch ausbezahlt würden. Der Kaiser theilte das schriftliche Anerbieten des jungen Sesselschreiber den Räthen am 15. Februar 1516 mit und verlangte ihr Gutachten, setzte aber dem Schreiben an dieselben bereits bei: „Wir wollen auch gedachten jungen maler an unserem hof aufhalten".

Der junge Maler Christoph Sesselschreiber hielt aber sein Versprechen so wenig als sein Vater, scheint wol auch mehr versprochen zu haben, als er zu halten im Stande war; denn während Meister Gilg nur sechs Statuen bis Pfingsten fertig zu machen zugesagt, ließ sich Christoph herbei, zu gleicher Frist deren sieben vollendet herzustellen.

Wie weit Christoph Sesselschreiber und Sebastian Häusserer dem gegebenen Versprechen nachgekommen sind, erhellt aus dem ausführ-

lichen Inventar, welches die tirolische Regierung am 3. Juni 1516 über die Arbeiten aufnehmen ließ.

Die Arbeiten Gilg Sesselschreibers, seines Sohnes und Schwiegersohnes bis 29. Mai 1516 sind nämlich nach dem Inventar vom 3. Juni 1516 die folgenden:

Die Arbeiten des Gilg Sesselschreiber vom 18. December 1508 bis 18. Mai 1516.	Die Arbeiten des Sohnes und Schwiegersohnes Gilg Sesselschreibers vom 12. Jänner 1516 bis 29. Mai 1516.
„König Ferdinand. Dieses bild ist von messing gossen mit aller zugehör und zusamen versetzt.	„Item haben die hend, kerzen, schilt und captel gossen und ist jetzmals gar berait und zusamen versetzt.
Frau Maria von Burgundi. Ist von Messing gossen bis an bund; der ist geformbt; aber der senkl (Gürtel) ist noch weder geschnitten oder geformbt.	Haben den punt geformbt und mangelt noch der senkl; ist weder geschnitten oder geformbt.
Kunig Philipp. Ist von messing gossen und gar verfertigt unzt an den orden; der ist geschnitten.	Haben das captel und kerzen gossen und den orden geschnitten; ist in beiwesen der herrn gewegen worden, helt 23 centner 25 pfund. Kais. M. zu fragen, ob der orden innerhalb oder außerhalb der spangerell und gardabras soll sein. Und ist zusamen versetzt.
Herzog Ernst von Oesterreich. Ist von messing gossen, mangelt allein noch der spangerel und captel, stet aber in formen.	Haben das panzer und haubt gossen, captel und spangerell geformbt.
Graf Meinharts tochter von Tirol. Ist von messing gossen bis an das haupt, hend, achslen und prust; das ist aber alles geformbt.	Item haben die kerzen gossen, das haubt, hend, achslen und prust geformbt.
Theodobertus. Daran ist der leib von kupfer gossen und der merer tail daran zum vergulden	Ligt wie vor, allein etwas wenig zum vergulden ausberait; und das haubt stet in formen.

ausberait und ſein haubt ſtet in formen; aber ſchenkl und arm ſeind noch weder geſchnitten geformbt noch goſſen.

Drei bilder, ſo geſchnitten ſein:

Kaiſer Friedrich. Iſt allerding geſchnitten an die ſtat, ſonder allain der ſchilt nit.

Stet wie vor, iſt nicht daran ſeider gearbait.

Frau Kunigund, kaiſ. M. ſweſter. Iſt geſchnitten bis an das haubt, pruſt und hend und was oberhalb des rocks iſt.

Stet wie vor und nicht daran ſeider gearbait.

Kunig Laßlau. Iſt der ſebl und leib geſchnitten bis an das unter tail des rocks.

Stet wie vor, iſt nicht daran gearbait.

Vier bilder, ſo geformbt ſein und noch in formen ſtend:

Frau von der Maß. Iſt geformbt und zu ſtucken erlegt, ligt beim ofen, ſoll all tag goſſen werden; aber der pund und ein arm iſt daran goſſen.

Ligt noch der form beim ofen, hat ſeider das wachs daraus gelaſſen und zu ſtucken erlegt, iſt fertig bis zum guß.

Frau Eleonora. Stet in form außerhalb des haubts und har.

Stet wie vor und nicht ſeider daran gemacht.

Kunig Rudolf von Habsburg. Iſt gar geſchnitten und angefangen zu formen und ſein ſchilt goſſen.

Haben daran angefangen zu formen, die kron halb geſchnitten und ſchilt goſſen.

Kaiſer Maximilian, ſo gen Hall gehört in tafl. Iſt der leib, mantl, haubt und desſelben zierung, ſwert und zepter geſchnitten und ungeverlich vornen

Iſt ungeverlich vornen halb geformbt, der majeſtätapfl geſchnitten und geformbt und der mantl geſchnitten.

halb geformbt ſambt dem maje-
ſtätapfl."

Und zeigen an, das ein bild eins und das ander bis zu zwainzig centner ſwer ſei. An den bildern: Frau Eleonora, frau Kunigunde, kunig Ladislaus und kaiſer Fridrich haben ſie nichts gearbait und es ſtehen dieſe bilder wie zuvor."

Regierung und Kammer zu Innsbruck begnügten ſich nicht, die geſammte Arbeit Seſſelſchreibers und ſeiner Söhne zu inventariſiren, ſondern ſie ſtellten für den Kaiſer auch eine Rechnung zuſammen über die ſeit 1508 für den Grabguſs erwachſenen Koſten.

Meiſter Gilg Seſſelſchreiber erhielt nach dieſer Rechnung von 1508 bis 1516 an barem Gelde 5418 Gulden 35 Kreuzer 2 Vierer 1 Groſchen; an Meſſing und Kupfer 64 Centner im Geldwerte von 870 Gulden 49 Kreuzern 4 Vierern. Ueberdies „habe er verbaut" 543 Gulden 53 Kreuzer. Die Summe aller Koſten, „ſo auf maiſter Gilgen gangen" ſind, belaufe ſich ſomit auf 6833 Gulden rh. 18 Kreuzer 1 Vierer 1 Groſchen.

Mit Recht bemerkt hiezu die Regierung, daſs Seſſelſchreiber nicht weniger als 2369 fl. 25 kr. mehr empfangen habe, als er verdient hätte, denn wenn nach ſeiner und ſeiner Söhne Verſicherung ein „bild in das ander" 20 Centner ſchwer und man ihm für jeden Centner laut des Vertrages 28 fl. zu zahlen ſchuldig ſei, ſo ergebe ſich, das verbaute Geld ungerechnet, dieſe bedeutende Ueberzahlung. Nach der eben vorgenommenen Beſichtigung ſeien nur fünf Bilder gegoſſen und ſelbſt an dieſen fehle noch Einzelnes, vom ſechsten Bilde: Theodobert ſei nur der Leib gegoſſen, das ſiebente aber erſt zum Guſſe hergerichtet.

Vergleicht man auf Grund obiger Rechnungen die Leiſtungen Seſſelſchreibers mit jenen des Peter Viſcher, ſo ſieht man, um wie viel beſſer der Kaiſer ſchon finanziell daran geweſen wäre, wenn er die geſammte Arbeit dem Nürnberger Meiſter übertragen hätte. Peter Viſcher, deſſen zwei Bilder 35 Centner 71½ Pfund wogen, erhielt dafür 1000 Gulden, alſo genau ſo viel als vertragsmäßig beſtimmt war, nämlich 28 Gulden per Centner; er hätte demnach

für die auf die Arbeit in Innsbruck ausgegebene Summe 12 bis 13 Bilder ausbereitet herstellen können.

Nach der Inventarisirung der Arbeiten Sesselschreibers und seiner Leute, sowie der ganzen Werkstätte in Mühlau nahm die Kommission mit Meister Gilgs Sohn Christoph und seinem Eidam Sebastian Häusserer ein förmliches Protokoll auf.

Zuerst wurden die beiden jungen Künstler gefragt, warum sie ihrem und ihres Vaters und Schwähers Anerbieten und Versprechen gemäß die sieben Bilder nicht zu Ende gebracht und warum sie seit Weihnachten so wenig gearbeitet hätten. Sie antworteten, sie hätten an Geld und Zeug Mangel gehabt. Die Herren der Kommission erwiderten ihnen aber, es sei ihrem Vater Messing und Kupfer genug und dazu wöchentlich der Betrag von 10 Gulden gegeben worden. Zuletzt seien demselben 64 Centner Kupfer verabreicht und daraus nur der Leib des Theobertus gegossen worden, welcher nicht über 14 Centner wiegen könne. Es müssten daher noch an 50 Centner Kupfer vorräthig sein. Sie möchten also erklären, wohin dieses gekommen und was sie mittlerweile mit dem Geld gethan hätten. Die „zween jungen" antworteten darauf, sie wüssten nicht, was ihr Vater und Schwäher gethan oder an Zeug empfangen und den Herrn zugesagt hätte. Der ihnen bekannte Vorrath befinde sich im „kretz" und er dürfe sich auf etwa 30 Centner belaufen. Sonst sei ihnen von keinem Vorrath bekannt. Dazu hätten sie ihrem Vater Gilg von dem Geld alle Wochen 2, 3, 4 bis 6 Gulden schicken müssen „zusammt andern irem aignen darstrecken" als Silber, Geschmeide und Geld, „des sie etwas ain tapfer sum genannt". Dadurch hätten sie sich dergestalt aller Mittel entblößt, dass sie weitere Ausgaben nicht erschwingen könnten. Sie hätten das thun müssen, da sie nur als Gilgs Diener fungirten, wären aber der Meinung, dass sie in Abwesenheit desselben nicht gefeiert hätten. „Doch über lang", fährt das Protokoll fort, „zeigten sie an dreizehn centner kupfer, so noch vorhanden und ir wäre".

Schließlich wurden die beiden jungen Künstler gefragt, in welcher Zeit sie sich die sieben Bilder zu gießen getrauten und was sie dafür fordern würden. Darauf gaben sie zur Antwort: „In vier Monaten und man solle inen geben bar hundert gulden und ain faß (25 Centner) kupfer".

Der „junge maler" hatte also der Erwartung der Räthe, bis Pfingsten sieben Bilder fertig zu sehen, nicht entsprochen, verlangte zur Lösung dieser Aufgabe noch vier Monate Zeit, 100 Gulden in Geld und 25 Centner Kupfer; nach Ablauf der vier Monate hätte

er sich vielleicht wieder einen Vorschuss an Geld und weitere Frist ausbedungen. Kurz der Sohn scheint die Schwächen des Vaters ererbt zu haben und auch bei Verwendung des erhaltenen Kupfers nicht ganz aufrichtig vorgegangen zu sein. Kein Wunder also, wenn der Kaiser und die Räthe endlich entschiedener auftraten. Wir finden nämlich, dass bald nachher Kaiser Maximilian den Befehl ertheilte, Meister Gilgen Sesselschreiber abzufassen, wolverwahrt nach Innsbruck zu führen und ihn dort bis auf weitern Befehl in Gefangenschaft zu halten. Derselbe schreibt nämlich aus Nassereith am 11. Juni 1516 an das Regiment zu Innsbruck: „Als wir euch verschiner zeit geschriben und bevolhen haben, meister Gilgen, maler, für euch zu erfordern und ihn um bürgschaft, das er unser arbeit, wie er uns zugesagt, in allweg verricht, anzustrengen, wo er aber solches nit tun noch kain bürgschaft haben mecht, alsdan in gefenklich anzunemen und zu behalten bis auf unseren weiteren beschaid; nun werden wir jetzo bericht, wie solches nit beschechen und also der bemelt maister Gilg mittler zeit ausgetreten und in fluchten sein soll, das uns aber an berürter arbait ganz versäumlich und nachteilig ist. Wir empfehlen euch darauf mit ernst, das ir demselben Gilgen zustundan nachstellen und, wo man in betreten mag, gefenklich annehmen und gen Innsbruck fueren lasset und ernstlich mit im handlet, das er die visirung, wie die bilder nach einander steen sollen, aldan wir im des sonder ordnung geben haben, wiederum herausgebe, und in alsdan lenger gefenklich haltet bis auf weiteren beschaid“ [1]).

Die Herren vom Regiment in Innsbruck kamen der Weisung des Kaisers um so bereitwilliger nach, als sie bereits selbst schon früher zu diesem Entschlusse gerathen hatten. Nachdem sie in Erfahrung gebracht hatten, dass sich Meister Gilg in Augsburg aufhalte, schrieben sie unterm 15. Juni an den Bürgermeister und Rath daselbst und berichteten denselben Näheres über den flüchtigen Meister, welcher „vil gelt verbraucht aber an den bildern, die er hette gießen sollen, gar wenig gearbeitet“ habe. Sie bitten schließlich, den flüchtig gewordenen Meister Gilgen „gefenklich anzunemen“ und nach dem Befehl des Kaisers wolverwahrt nach Innsbruck führen zu lassen. Zum Transport des Künstlers war ein gewisser Salhempart von Innsbruck nach Augsburg gesendet worden und diesem sollten noch von Seite der Stadt Augsburg auf Kosten des Kaisers zwei Stadtsöldner zu Ross und zwei zu Fuß als Assistenz beigegeben werden.

[1]) Herberger, Peutinger, S. 24.

Der im Namen des Kaisers dem Salhempart ausgestellte Geleitsbrief ist datirt von Innsbruck 15. Juni 1516.

Bürgermeister und Rath zu Augsburg handelten nach Wunsch und nach wenigen Tagen (22. Juni) war Meister Gilg, von Salhempart und zwei Söldnern geleitet, in Innsbruck angelangt. Schon unterm 23. Juni danken Regierung und Raitkammer dem Bürgermeister und Rath von Augsburg für den geleisteten Dienst und fügen bei: „Wir haben auch eure zwei mitgesandten diener mit zerung und erung abgefertigt und Ulrichen Schmid seine 33 fl. 9 kr., so derselb Gilg bei im verzert hat, zu iren handen bezalen lassen".

Meister Gilg Sesselschreiber wanderte also in den „Kräuterthurm", die alte Innsbrucker Herberge für Inquisiten und Verurtheilte.

Vom Geschehenen wurde Kaiser Maximilian sogleich benachrichtigt und von ihm weitere Weisung erbeten. Darauf schreibt der Kaiser aus Ueberlingen am 28. Juni an die Herren vom Regiment, er habe erfahren, wie sie auf seinen Befehl Meister Gilgen Sesselschreiber zu Augsbuvg hätten gefangen nehmen lassen und dass derselbe auch am 22. desselben Monats nach Innsbruck geführt worden sei. Daran habe er „ein gut gefallen". Wenn aber Meister Gilg genügende Bürgschaft leiste und sich sammt den Bürgen verschreibe, sich ohne Wissen und Erlaubnis des Kaisers nicht über eine Meile Weges von Innsbruck zu entfernen, so sollten sie ihn wieder „auslassen". Dagegen sollten sie mit ihm in seinem Namen verhandeln und übereinkommen, dass er die angefangenen Arbeiten vollende und durch Arbeit die Schulden, die er dem Kaiser gegenüber auf sich geladen, abdiene.

Meister Gilg erhielt aber seine Freiheit noch nicht so bald. Vier Wochen darnach finden wir ihn noch im „Kräuterthurm". Was die Ursache der fortgesetzten Haft gewesen, ist uns nicht bekannt. Es scheint, dass sich Sesselschreiber den gestellten Bedingungen nicht fügen wollte, auch nicht Bürgschaft genug zu stellen im Stande war.

Inzwischen hatten aber Sohn und Schwiegersohn, wol durch das Schicksal ihres Vaters angespornt, „fleißig und fürdersam" gearbeitet und erboten sich im Einverständnisse mit ihrem Vater, bis Weihnachten zwölf Bilder zu gießen und fertig zu stellen, wenn ihnen mit Unterhalt und Wochengeld wie bisher geholfen werde. Auch hatten Sohn und Eidam „für und mit ihrem vater und schwäher in ansehung, daß sie nit bürgschaft gehaben mögen, verpflichtung geloben und schwören wollen, die arbeit (nämlich bis Weihnachten zwölf Bilder zu vollenden) zu verfertigen".

Kaiser Maximilian, dem dies berichtet worden war, gab nun mittelst Schreiben ddo. Lermoos 27. Juli in Anbetracht dessen den Herren vom Regiment zu Innsbruck den Befehl, Gilgen Sesselschreiber das weitere Gefängnis zu erlassen, ihm jedoch das Dorf Natters bei Innsbruck als Aufenthaltsort anzuweisen und ihn geloben und schwören zu lassen, von da ohne Erlaubnis der tirolischen Regierung nicht wegzugehen. Nur möchten ihm nach dem Gutachten der Räthe „von zeit zu zeit zu der arbeit und seinem haushaben etlich tag erlaubt werden; doch soll er sich dan widerum hinauf (nach Natters) stellen". Desgleichen soll ihm auch „dasselbe gelöbnis, die arbait auf weihnachten mit seinem sohn und tochterman zu verfertigen, eingebunden werden und der sohn und tochterman sollen das auch geloben für sich und ihren gemelten vater und schwäher". Endlich sollten die Räthe deshalb „urfehd und ander verschreibung, wie sich gebürt, von allen dreien nehmen". Sobald dies geschehen, solle ihnen „der zeug" (das Metall) gegeben werden, immer aber beim Einwägen Jemand dabei sein und ebenso wieder beim Ausziehen und Abwägen der Bilder, damit von dem Metall nichts fortkomme und der Rest wieder zu anderen Bildern verwendet werde. Es sollten ihnen ferner jede Woche bis Weihnachten die 10 Gulden bezahlt und wenn dann die zwölf Bilder fertig seien, mit Meister Gilg gnädig abgerechnet und ihm die zwangsweise Wohnung in Natters erlassen werden.

Die drei Künstler, Vater, Sohn und Eidam haben zwar auf diesen Befehl geschworen und sich verschrieben, aber trotz Gelöbnis, Schwur und Verschreibung sind die zwölf Bilder bis Weihnachten nicht fertig gemacht worden; wir finden sie vielmehr noch im Frühjahre nicht ganz vollendet. Die noch übrigen Arbeiten betrafen jedoch nur mehr das „ausbereiten". Schon unterm 27. Jänner 1517 wurden „etliche knechte, als gießer und schnitzer, entlassen, weil sie nicht mer notwendig". Sesselschreiber, der sich um diese Zeit noch in Mühlau befand, sagte, er brauche jetzt nur mehr „ausbereiter". Zur Abfertigung der Gießer und Schnitzer wurde die Ausbezahlung von 50 Gulden angeordnet. Das Ausbereiten der Bilder übernahmen die Söhne Gilgs, wofür sie 10 Gulden wöchentlich verlangten.

Mit Meister Gilg gab es wieder allerlei Anstände. Er „sollicitirte" fortwährend um Geld, einmal im Betrage von 200 Gulden. Dann verlangte er Abrechnung und, als ihm diese zugesagt, dabei aber bedeutet wurde, dass die Bilder, deren Bezahlung nach dem Gewicht mit ihm vereinbart worden wäre, zuvor gewogen werden sollten, wollte er davon wieder nichts wissen, bestand jedoch auf

seiner Geldforderung. Die Räthe verweigerten aber eine weitere Bezahlung. Da sattelte Gilg sein Pferd und ritt davon, ohne sich bei den Räthen hiezu eine Erlaubnis erbeten, oder ihnen auch nur eine Anzeige von seiner Abreise erstattet zu haben. Bei seinen Söhnen ließ er die Nachricht zurück, er sei zur Lösung eines Gelübdes „nach St. Lienhart" gezogen. Die kaiserlichen Räthe, misstrauisch gegen die frommen Entschlüsse des Meisters, vermuteten hingegen, er dürfte eher eine Wallfahrt an den Hof des Kaisers im Sinne haben, und erstatteten sogleich (24. Februar) an denselben einen ausführlichen Bericht, auf den uns zwei Schreiben des Kaisers an seine Räthe zu Innsbruck als Antwort vorliegen.

Der Kaiser schreibt nämlich aus Mecheln am 6. März 1517: „Wir haben euer schreiben, so ir uns jetzt vonwegen meisters Gilgen Seßlschmids (!) getan habt, mitsamt der aufzeichnuß der bilder nach der länge gehört und tragen ob eurer handlung ein gut gefallen. Es ist auch bemelter maister Gilg vor drei tagen an unsern hof komen und gibt zu verstehen, wie er gen St. Jakob ziehen will; und wiewol wir seinen handlungen nach mit ihm nit wol zufriden sein, wollen wir jedoch, wenn von seinetwegen eurer handlung halben nichts an uns gelangen wird, obenangezeigts euren schreibens und berichts eingedenk sein".

Aus Tiest aber schreibt Kaiser Maximilian am 2. April, er habe zwar Auftrag gegeben, dass die Räthe die ganze Angelegenheit des Grabgusses ernstlich in die Hand nehmen und alles Weitere mit Meister Gilgen verhandeln sollten; nichtsdestoweniger aber sei derselbe wieder zu ihm gekommen und habe ihm geklagt, dass sie mit ihm oder seinen Söhnen nicht abrechnen wollten, es wäre denn dass er zuvor die zwölf Bilder ganz fertig gemacht hätte. Gilg werde von seinen Gläubigern Schulden halber „teglich strenglich um bezalung ersucht" und er habe deshalb demüthig gebeten, seinetwegen und um seiner Söhne willen sich gnädig zu erweisen. Die Räthe möchten also mit Gilgen ein Abkommen treffen, damit der Kaiser dieser Sache halber ferner nicht mehr beläftigt werde. „Item haben wir ine und gedachten seinen söhnen irer schuldner halben, die sie, wie wir vernemen, um irer schulden so ungestüm und beschwerlich ersuchen, aus gnaden ain annell verfertigen lassen, damit sie in diser jaresfrist nicht unbilliger weise beschwert und gar von heuslichen eren gedrängt werden. Ferner haben wir obbenannten maister Gilgens söhnen befohlen, daß sie kaiser Friedrichs bildniß inhalt ainer aufzaichnuß, die wir maister Gilgen hier geben haben, gießen sollen". Er habe ihnen auch durch Fugger 30 Centner Kupfer hiezu angewiesen und

die Räthe sollten sie für den Guss nach früherem Brauch entschädigen lassen.

6. Neue Verhandlungen wegen Arbeiten für das Grabmal in Augsburg und mit Peter Vischer in Nürnberg 1517. Entlassung Gilg Sesselschreibers. Sesselschreibers Zeichnungen zum Grabmale. Zur Charakteristik seiner Arbeiten. Christoph Sesselschreiber.

Die langsamen Fortschritte des Grabgusses in Mühlau und die fortwährenden Anstände mit Gilg Sesselschreiber zwangen den Kaiser, der sein Grab noch bei Lebzeiten vollendet wissen wollte, auswärtige Kräfte in höherem Maße in Anspruch zu nehmen, um, wie er sich gegen den Nürnberger Gesandten ausdrückte, „vollends begraben zu werden". Der Kaiser wendete sich nun in seiner ihm so sehr am Herzen liegenden Angelegenheit nach Augsburg, wo nach Herberger 1517 größere Gussarbeiten als je bis dahin bestellt wurden, besonders aber nach Nürnberg, wo in diesem Jahre mit Peter Vischer Unterhandlungen wegen Arbeiten zum kaiserlichen Grabe angeknüpft wurden. Hiebei ergaben sich aber große Schwierigkeiten hinsichtlich der Bezahlung der Arbeit, da dem Kaiser zu seinen Unternehmungen regelmäßig sowol das Geld als der Kredit fehlte und Vischer offenbar in Betreff der Bezahlung sichergestellt sein wollte. Der Kaiser hatte nun den oberwähnten Nürnberger Gesandten Kaspar Nützel ausersehen, mit dem Nürnberger Stadtrath wegen Bezahlung der bei Peter Vischer bestellten Grabarbeit („irer majestet arbeit pei maister Petter Vischer, zu ir majestat grab gehörig") zu verhandeln. Der Stadtrath befürchtete nämlich, dass er am Ende, wie es schon geschehen, selbst „herhalten" und zahlen müsse, daher der Kaiser Nützel die Versicherung gab, es liege durchaus nicht in seiner Absicht, dem Stadtrath etwas aufzubürden. Man kam schließlich dahin überein, dass die Hälfte der Stadtsteuer, welche Nürnberg zu zahlen hatte, zur Tilgung dessen, was der Kaiser bisher der Stadt schulde, die andere Hälfte aber zur Bezahlung „ir majestat arbait des grabs und anders zu Nürnberg" verwendet werden solle[1]). Der Stadtrath hatte sich einverstanden erklärt, dass die Stadtsteuer auf einige Jahre „zu dem grab und triumpf"[2]) verwendet werde. Auf diese Steuer erhob aber auf Grund kaiserlicher Verschreibungen der Kurfürst von Sachsen

[1]) Brief des Kaspar Nützel an den Stadtrath von Nürnberg ddo. 30. Juli 1517.

[2]) Vgl. über die Verbindung der Grabbilder mit dem Triumphwagen Reg. 1366 (nach 1519) im Jahrbuch, a. a. O. II.*

Ansprüche und, da dieser gegen die Erwartung des Kaisers darauf nicht verzichtete, so verlief schließlich die ganze Verhandlung resultatlos und, wie sich thatsächlich zeigte, wurde in Nürnberg für das Grab des Kaisers nichts Weiteres gearbeitet. Ebenso ist, wie die Inventare der Grabarbeiten beweisen, in Augsburg außer den Brustbildern keine Arbeit für das Grabmal verfertigt worden.

Es blieb also dem Kaiser nichts übrig, als wieder in Innsbruck selbst, und zwar, wie er sich vorgenommen hatte, ernstlicher als bisher für sein Grab arbeiten zu lassen.

Am 14. Juni 1518 erklärte Kaiser Maximilian der Regierung zu Innsbruck in einem Schreiben aus Augsburg, dass er den Meister Gilg Sesselschreiber und seine Söhne nichts weiter mehr gießen und sie nur das von ihnen Gegossene ausbereiten lassen wolle, was die Regierung denselben bekanntgeben möge. Sie würden sich zwar, wie er voraussehe, darüber nicht wenig beschweren; er sei aber fest entschlossen, ihnen keine neue Arbeit mehr zu übertragen, daher ihnen auch ernstlich untersagt werden möge, ihm deswegen nachzulaufen. Er werde an seinem Hofe über nichts Anderes oder Weiteres mit ihnen verhandeln, sondern sie an die Regierung verweisen und es bei dem, was sie nach seinem Befehle handle, verbleiben lassen. Zum Ausbereiten solle ihnen das nöthige Geld bezahlt, jede Woche aber ihre Arbeit kontrolirt und beim Vorfinden von Mängeln das Zweckmäßigste verfügt werden, „damit einmal solche arbait zu ende verfertigt und wir der teglichen übung deshalben entladen werden".

Wenige Wochen darnach (24. Juli) eröffnet der in Augsburg weilende Kaiser der Regierung zu Innsbruck, er habe nach reiflicher Ueberlegung beschlossen, dem Meister Gilg, dessen Söhnen und Verwandten die Arbeit ganz abzunehmen und sie Anderen zu übertragen. Gilg und seine Leute sollten Hütte und Werkstätte räumen und künftig darin weder formen noch gießen noch ausbereiten. Gleichzeitig befahl der Kaiser, Stefan Godl und seine Leute vor Gewaltthätigkeiten Sesselschreibers, seiner Söhne und Verwandten zu schützen und zu schirmen. Obwol Sesselschreiber es noch einmal versuchte, den Kaiser für sich zu gewinnen, konnte er doch nichts Anderes mehr erreichen, als dass derselbe unterm 5. September der Regierung zu Innsbruck den Auftrag gab, den Meister bei seiner Ankunft in Innsbruck und bis zur Beendigung der Abrechnung gegen seine Gläubiger zu schützen und ihm darnach sicheres Geleit in seine Heimat zu geben.

Von nun an verschwindet urkundlich Sesselschreiber mit seinen Söhnen aus Innsbruck. Er taucht überhaupt nur noch einmal auf,

nämlich 1520 mit einer von ihm ausgestellten Urkunde, durch welche er für sich, seinen Sohn und seinen Tochtermann auf jeden weiteren Anspruch verzichtet und sich mit der Abfindungssumme von 350 fl. rh. für befriedigt erklärt [1]).

Ich kann von Meister Sesselschreiber nicht scheiden, ohne wenigstens zu versuchen, seine Schaffensweise allgemein zu charakterisiren. Zur Würdigung seiner Arbeiten sind uns insbesondere die Zeichnungen desselben zu den Grabmälern dienlich. Dieselben sind uns nämlich glücklicherweise erhalten geblieben. Sie bilden jetzt den Cod. 8329 der k. k. Hofbibliothek in Wien [2]). Die Zeichnungen, ursprünglich auf einzelnen Blättern, die 42·5 cm breit sind, angefertigt, sind als Fol. 1—15, 17—21, 29—38 eingeklebt; auf Fol. 26, von gleichem Papier wie die Blätter der Zeichnungen, war früher eine Zeichnung (?) aufgeklebt, die abgelöst wurde und nicht mehr vorhanden ist. Das Papier der übrigen ganz leeren Blätter des Codex (Vorsteckblatt, Fol. 25—28 und 39—42; Fol. 22—24 sind ausgeschnitten) ist ein anderes [3]).

Die dreißig Zeichnungen stellen dar: König Rudolf I.; Elisabeth, dessen Gemahlin; Albrecht, „Fürst" von Habsburg; Leopold „der frum, Albrechts, des Romischen künigs, sun" [4]); Herzog Friedrich (mit der leeren Tasche); Herzog Ernst; Cimburgis; Erzherzog Sigmund; König Albrecht II.; Elisabeth, dessen Gemahlin; König Ladislaus; Kaiser Friedrich III.; Eleonora, dessen Gemahlin; Kunigunde, Kaisers Maximilian Schwester; Maria von Burgund; Maria

---

[1]) Der Wortlaut der Urkunde ist abgedruckt im Jahrbuch, a. a. O. II, Reg. 1375. — Aufschlüsse über die verschiedenen Schuldprozesse Sesselschreibers geben die Prozessbücher von 1513, 1514, 1518 und 1520 (Statth.-Arch.).*

[2]) Auf diesen kostbaren Schatz wurde bereits in den Mittheilungen der Central-Commission (1864), 10. Bd., S. LXIII von „P." aufmerksam gemacht und ein Verzeichnis der Bilder nebst kurzer Vergleichung mit den Statuen geliefert.

[3]) Dass die Zeichnungen schon bald in Buchform gebunden wurden, dürfte der im Anhang mitgetheilte Bericht Schallautzers von ca. 1555 beweisen, in welchem „von ainem puech meldung beschiecht, darinn si (die Grabbilder) gemallt sein und mit namen bezaichent, welches puech hie zu Wienn gefunden worden." Unter diesem Buch kann wol kaum etwas Anderes gemeint sein als unser Codex.

[4]) Nach diesem Zusatz müsste Herzog Leopold I., Sohn Königs Albrecht I. und Bruder Friedrichs des Schönen, gemeint sein; dieser führte aber den Beinamen „gloriosus", „glorwürdig", während „frum" auf Leopold III. deutet, der gewöhnlich der „biderb" genannt wird. Dass jedoch Leopold III. gemeint, auch von Kaiser Maximilian als Grabbild bestimmt war, beweist der Umstand, dass die Gemahlin Leopolds III., Viridis, dargestellt werden sollte.

Aus dem Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses
Bd. XI, S. 164.

Aus dem Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses
Bd. XI, S. 165.

Aus dem Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses
Bd. XI, S. 166.

Aus dem Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses
Bd. XI, S. 167.

Aus dem Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses
Bd. XI, S. 168.

Aus dem Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses
Bd. XI, S. 169.

Aus dem Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses
Bd. XI, S. 170.

Aus dem Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses
Bd. XI, S. 171.

Aus dem Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des o. h. Kaiserhauses
Bd. XI, S. 172.

Aus dem Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses
Bd. XI, S. 173.

Blanca; Margarethe, Kaisers Maximilian Tochter; König Philipp der Schöne; Johanna, dessen Gemahlin; König Ferdinand von Portugal; König Artus; St. Leopold; Gottfried von Bouillon; König Stefan von Ungarn; Gisela, „kunigin zu Hungern und erbtochter von Steyr, ir muter, kunigs Bela zu Hungern tochter"; Herzog Philipp von Burgund; Herzog Karl von Burgund; Ottopert und Theobert.

Die rein malerisch behandelten Zeichnungen sind aquarellirte Federzeichnungen. Die Schatten sind mit breiten, kräftigen Federstrichen gegeben; das Ganze, namentlich die reiche, mit Virtuosität behandelte Ornamentik ist mit einer Sorgfalt ausgearbeitet, welche weit über den Charakter einer Skizze hinausgeht. Bei dieser Arbeit hat sich der Meister lediglich seiner momentanen Empfindung überlassen und den Gestalten eine Bewegung gegeben, welche allein den Maler, nicht aber den Bildhauer oder Modelleur kennzeichnen; es ist, als ob der Zeichner nicht gewusst hätte, wie der Entwurf für eine Erzstatue angefertigt werden müsse. Dass wir es aber nicht mit einer Zeichnung nach der gegossenen Statue, sondern mit dem Entwurfe zu thun haben, nach welchem dieselbe ausgeführt worden ist, zeigt schon ein Vergleich des ersten Bildes: König Rudolf von Habsburg mit der Statue, wie sie ausgeführt vor uns steht. Die mehrfachen Abweichungen der Zeichnung von der Statue könnten nicht vorhanden sein, wenn wir es mit einer Abbildung der Letzteren zu thun hätten. Das Gleiche ist mehr oder weniger mit allen Bildern der Fall. Die Entwürfe beweisen übrigens, dass der Bildhauer ihren künstlerischen Wert bedeutend zu erhöhen verstanden hat. Dass aber die Zeichnungen in der That von einem Maler, und zwar von Gilg Sesselschreiber, herrühren, wird sich aus folgenden Beobachtungen ergeben, die uns zugleich auf die Entstehungszeit und den Zweck der Bilder führen.

Die älteste Statue, deren Zeichnung der Codex enthält: König Ferdinand von Portugal, später in Theobert umgetauft, war 1513 gegossen; ferner findet sich König Artus unter den Bildern; da aber diese Statue zur Zeit der Entstehung der Bilder noch zu gießen war, in der That aber 1513 in vollständig von der Zeichnung verschiedener Weise durch Peter Vischer ausgeführt wurde, müssen diese Zeichnungen jedenfalls vor 1513 entstanden sein. Und da kann es dann weiter nicht mehr zweifelhaft sein, dass dieselben von niemand Anderem als Gilg Sesselschreiber herrühren und dass es jene „visirungen" sind, an denen der Meister so lange Zeit gearbeitet zu haben erklärte. Es liegen hier also die ersten Entwürfe für die Mehrzahl

der von Kaiser Maximilian geplanten und in der That ausgeführten Statuen vor.

Noch ein interessanter Umstand führt zu demselben Ergebnis. Bei den vier Bildern: Herzog Friedrich mit der leeren Tasche, Kaiser Friedrich III., Blanca Maria und Johanna von Castilien ist über die alte Zeichnung der Köpfe eine neue geklebt, die porträtähnlich ist, während die frühere, bei der dem Künstler noch kein Porträt vorlag, keinen individuellen Charakter getragen hatte [1]), wie man dies besonders bei Friedrich III. noch bemerken kann. Dies Letztere ist übrigens besonders bei den weiblichen Gesichtern der Fall, die den allgemeinen Typus der Zeit Maximilians aufweisen, jugendlich, abgerundet, mit hohen Stirnen und eher gutmüthigem als geistreichem Ausdruck. Das Streben nach Porträtähnlichkeit zeigt dann besonders ein Vergleich mit den wirklich ausgeführten Statuen. Alle historischen Persönlichkeiten, bei denen ein Porträt damals noch erreichbar war, sind offenbar nach solchen ausgeführt worden; so wahr, individuell und charakteristisch sind ihre Gesichter, im bezeichnenden Gegensatz zu den ursprünglichen Entwürfen [2]).

Wie dieses Streben nach Porträtähnlichkeit, so verursachte dann jedenfalls die Rücksicht auf die Schwierigkeiten und Bedingungen des Gusses die sehr vielen Abänderungen im Kostüm, in einzelnen Bewegungen und in manchen Zuthaten, welche die Statuen im Vergleich mit den Entwürfen aufweisen. Dann aber müssen einzelne Entwürfe Sesselschreibers gar keine Gnade vor den Augen des Kaisers gefunden haben und verworfen worden sein, da die Statuen heute ganz verschieden von ihrer Zeichnung im Codex dastehen. So ist dies der Fall vor Allem bei König Artus, dann bei König Albrecht I., bei Erzherzog Sigmund und Gottfried von Bouillon; andere zeigen immerhin noch die Grundidee des Sesselschreiberschen Entwurfes, so

---

[1]) Uebrigens wurden die Statuen doch auch nicht ganz nach diesen verbesserten Köpfen ausgeführt, sondern sind wol, besonders Friedrich III., nochmals nach anderen, vielleicht noch besseren oder genehmeren Porträts umgeändert worden.

[2]) Es ist in dieser Hinsicht sehr bezeichnend, dass im Inventar der Mühlauer Gießhütte von 1513 ein „hülzeins geschnitten prustpild" der Cimburgis und im Inventar von 1533 „drei gemalte tafln, aine Blanca Maria, kaiser Friedrich, herzog von Burgundi und ain geschnitten täfele kaiser Friedrich" aufgeführt werden. Jahrbuch, a. a. O. II, Reg. 1137, 1957. — Zur Anfertigung der Porträtstatuen wurden auch Medaillen und Münzen verwendet, wofür die Weisung Ferdinands vom 17. April 1566 (Jahrbuch, a. a. O., Reg. 9943) den besten Beweis liefert.*

König Albrecht II. und seine Gemahlin Elisabeth und Eleonore von Portugal. Später eingeschmolzen wurden Theobert, Elisabeth von Tirol, König Ladislaus. Überhaupt nie ausgeführt wurden König Stefan, Gisela und Ottopert.

So können wir von den jetzt vorhandenen Statuen als auf Grundlage der Entwürfe Sesselschreibers wirklich ausgeführt folgende bezeichnen: König Rudolf I., Graf Rudolf von Habsburg (so wurde Albrecht, Fürst von Habsburg, umgetauft), Leopold der Tapfere, Herzog Friedrich mit der leeren Tasche, Herzog Ernst, Cimburgis, Kaiser Friedrich III., Kunigunde, Maria von Burgund, Maria Blanca, Margarethe, König Philipp, Johanna, St. Leopold, Philipp von Burgund, Karl von Burgund, Theobert (ursprünglich Ferdinand von Portugal). Bei Eleonora, deren Ausführung von dem Entwurfe sehr verschieden ist, wird man jedoch die Abänderung ebenfalls Sesselschreiber zuschreiben dürfen, da die Statue schon vor 1516 gegossen wurde.

In viele dieser Sesselschreiberschen Entwürfe wurde dann später, als eine Reihe von Statuen gegossen war, das Gewicht derselben eingetragen, und zwar meist unten im Piedestal oder am unteren Rande des Blattes, wie und wo es eben der Raum gestattete [1]). Allein diese Gewichtsangaben wurden bis auf wenige Spuren getilgt. Zweimal ist noch das Wort „centn" übrig geblieben (bei Albrecht, Fürst von Habsburg, und Ladislaus), einmal aber, bei St. Leopold, wurde die Tilgung offenbar vergessen; es steht: „wigt 21 centn 75 ℔", was genau mit der Gewichtsangabe von 1528 (Jahrbuch, Bd. III, Reg. 3011) übereinstimmt. Nach der Gusszeit der betreffenden Statuen zu schließen, müssen diese Gewichtseintragungen ungefähr gegen die Mitte der Zwanzigerjahre stattgefunden haben.

Auch die Aufschriften der Zeichnungen müssen erst später eingetragen worden sein, aber wol noch zu Lebzeiten Kaisers Maximilian, der immer mit „kais. majestat" bezeichnet wird. Auf Blatt 14 rückwärts steht aber von derselben Hand, welche die Aufschriften schrieb: „Verzaichnet die namen der kais. M. grabpild, so nit gossen sein und angeslagen." Das setzt doch voraus, dass einige schon gegossen waren und hier die noch nicht gegossenen nebst dem Kostenvoranschlag verzeichnet werden sollten, was aber nicht geschah.

[1]) Dies geschah bei den Bildern: König Rudolf, Elisabeth von Tirol, Albrecht, Fürst von Habsburg, Leopold der Tapfere, Ernst, Cimburgis, Ladislaus, Eleonora, Kunigunde, Maria von Burgund, Margaretha, König Philipp, König Ferdinand von Portugal, St. Leopold, Philipp von Burgund, Theobert.

Gilg Sesselschreibers Arbeiten fallen in die interessante Zeit des Überganges der Gothik in die Renaissance und tragen daher auch den Stempel beider Kunstrichtungen an sich. Der unstreitig mit Talent ausgestattete Meister stand mit dem einen Fuße noch auf dem Boden der Gothik, während er mit dem andern schon entschieden auf das Gebiet der Renaissance hinüberschreitet. Wenn er sich daher auch in der Darstellung der Figur in der neuen Richtung der Renaissance bewegte, welche Lebenswahrheit und Naturstudien als ihr erstes Princip hinstellte, so konnte er doch nicht umhin, der Gothik verschiedene Konzessionen zu machen. So ist z. B. der Faltenwurf am Gewande der Cimburgis in seiner brüchigen, knitterigen Weise noch ganz im Geiste der Gothik komponirt. Besonders aber tragen die ornamentalen Details an seinen Statuen ausgesprochenen gothischen Charakter. Die Kronen an den Statuen Rudolfs I., Theoberts und Philipp des Schönen von Spanien sind stilisirtes Geäste und Laubwerk, wie solches die Gothik mit Vorliebe in Anwendung gebracht hat, ebenso die Buckel an den Wehrgehängen, die Gewandmuster ꝛc., obwol bei den letzteren das Bestreben, sich der neuen Richtung anzuschließen, unverkennbar ist. In seiner Ornamentik zeigt er sich aber überhaupt als Meister von hervorragender Bedeutung. Das Halsband, welches die Statue Theoberts trägt, möchte man geradezu als ein Juwel der Goldschmiedekunst bezeichnen, und es ist im höchsten Grade zu bedauern, dass so viele kostbare Theile dieses Halsbandes im Verlaufe der Zeit durch diebische Hände, die wol von Kunstenthusiasten geleitet worden sein dürften, abhanden gekommen sind. Es sind phantastische Thiergestalten und Putten, die nicht leicht noch schöner dargestellt werden könnten. Hätte Sesselschreiber nichts geschaffen als diesen Halsschmuck, müsste er allein dieses Werkes wegen als ein sehr tüchtiger Künstler bezeichnet werden. Mit gleichem künstlerischen Feingefühle ist an derselben Statue auch das Wehrgehänge mit seinen kräftigen, formschönen Rosetten behandelt. So viel Zeit aber auch die Ausbereitung, das Ciseliren dieser Statue gekostet haben mag, muss doch auch der von Meister Peter Leiminger (Löffler) vollzogene Guss als ein höchst gelungener bezeichnet werden, und diese Statue erhält noch einen erhöhten Wert dadurch, dass sie das einzige von dem alten Löffler gegossene Kunstwerk ist.

Hat Sesselschreiber an die vollendete Durchbildung des dekorativen Details sein ganzes Können gesetzt, so darf ihm das gleiche Bestreben in der Darstellung der betreffenden Persönlichkeiten selbst durchaus nicht abgesprochen werden. Es waren ihm aber hier zwei enge Grenzen gesteckt; denn erstlich — so wollte es offenbar der

Kaiser selbst — sollte die Porträtähnlichkeit festgehalten und dann sollte das Kostüm so weit als möglich richtig gegeben werden. Wie sehr die erstere Rücksicht besonders bei der endgiltigen Ausführung im Gusse maßgebend war, haben wir bereits oben gesehen. Man ist in dieser Beziehung ursprünglich so streng zu Werke gegangen, dass man lieber auf ein Gesicht verzichtete, als es unwahr darzustellen. So allein lässt es sich erklären, dass Theobert (ursprünglich Ferdinand von Portugal) in so befremdender Weise mit geschlossenem Visir dargestellt worden ist. Dasselbe gilt von König Artus, welcher im Entwurfe Sesselschreibers ebenfalls mit geschlossenem Helm erscheint. Besonders möchte ich auch noch die Statue Philipps von Spanien anführen, dessen Bildnis nach einer Todtenmaske modellirt worden zu sein scheint; denn alle charakteristischen Erscheinungen, die sich bei einem Abguss nach der Leiche ergeben, treten in dem Bildnisse zu Tage und verfehlen nicht, auf den Beschauer durch die Unmittelbarkeit der Erscheinung einen großen Eindruck zu machen.

Nicht weniger strenge an Gegebenes sich haltend scheint mir Sesselschreiber in Beziehung auf die Bekleidung seiner Bilder vorgegangen zu sein. Er hätte sich wol auch kaum erlauben dürfen, den Rüstungen den ihnen eigenen Charakter der Schwerfälligkeit zu nehmen oder wie Peter Vischer aus künstlerischen Rücksichten zu beeinträchtigen; denn Kaiser Maximilian, der sich im „Weißkunig" als einen im Plattnerhandwerk vollkommen ausgebildeten Meister kennzeichnet, würde dies kaum gutgeheißen haben. Mit ihm aber hatte Sesselschreiber, wie dieser selbst sagt, die „grabbilder" bis ins Detail zu vereinbaren.

Freiere Hand blieb dagegen dem Meister in der Behandlung des Frauenkostüms, wie namentlich der weiche, fließende Faltenwurf an der Gewandung der allerdings nicht strenge nach dem Entwurfe ausgeführten Statue Eleonoras beweist, welche stellenweise die Konturen der Körperform selbst durchblicken lässt. Der dieser künstlerisch hervorragenden Figur beigegebene Wappenschild ist übrigens nicht an der rechten Stelle. Vermöge des auf dem Schilde angebrachten Wappens gehört dieser Schild zur Statue Margarethens

Meister Gilg Sesselschreiber hatte, wie wir gesehen haben, einen Sohn namens Christoph, einen Stiefsohn Wolfgang, beide in den Urkunden als Maler erwähnt, und einen Schwiegersohn, den uns bereits bekannten Sebastian Häusserer. Da Alles, was der Werkstätte Sesselschreibers entstammte, auf den Namen dieses Meisters ging und bis zu seiner Entlassung von der tirolischen Regierung nur mit ihm verhandelt wurde, lässt sich aus der Zeit ihrer Thätigkeit

in Innsbruck nur Weniges sagen. Der Stiefsohn Wolfgang erscheint urkundlich zuerst im März 1513, der Sohn Sesselschreibers Christoph 1514 und der Schwiegersohn Häusserer, dessen Handwerk unbekannt ist, 1516, was jedoch ihre frühere Bethätigung bei der Grabarbeit nicht ausschließt. Christoph Sesselschreiber, welcher hier blos als Maler erscheint, war aber mehr als dies, wie ein von ihm in der Hofbibliothek zu München noch vorhandenes handschriftliches Werk beweist, mit welchem uns zuerst Dr. Sighart bekannt gemacht hat [1] und woraus wir über den jungen Sesselschreiber, welcher von Innsbruck nach München übersiedelte, noch einiges Nähere erfahren.

Das handschriftliche Werk ist mit dem Namen des Verfassers Christoph Sesselschreiber und der Jahreszahl 1524 bezeichnet und behandelt unter Beigabe von Zeichnungen die Kunst des Gießens von Glocken und Geschützen, die Kunstfeuerwerkerei, dann verschiedene Maschinen und Werkzeuge. Den Schluss bilden die Wasserkünste und die Brunnen. Die eilf Zeichnungen zu den Brunnen, welche dies Werk enthält, haben nach Sighart künstlerischen Wert und mehrere davon sollen auch ausgeführt worden sein, so einer in Freising, ein zweiter in Mattsee in Salzburg.

7. Bestellung Stefan Godls zur Übernahme der Gussarbeit. Die ersten zwei großen Bilder desselben. Übersicht der bis zum Tode des Kaisers gelieferten Grabarbeit. Die Bilder Ferdinands von Portugal und Theoberts.

An die Stelle des entlassenen Meisters Gilg setzte der Kaiser den Gießer Stefan Godl, welcher sich durch den gelungenen Guss eines großen Bildes das besondere Vertrauen des Kaisers, der vom 18. März bis 28. Mai 1818 größtentheils in Innsbruck verweilte und das Bild sah, erworben hatte. Es ist dies das Bild Graf Albrechts von Habsburg.

Godl hatte sich nach dem Gusse dieses Bildes selbst zum Kaiser nach Augsburg begeben, welcher ihn vielleicht dahin berufen haben mochte, und hielt sich dort, wie er in einer Eingabe an die Regierung zu Innsbruck sagt, „etliche wochen bei kais. majestat“ auf. Er erhielt bei dieser Gelegenheit den Auftrag, „mer große messinge pilder zu gießen und zu machen, desgleichen auch claine pilder mer“; die tirolische Kammer aber sollte ihm wöchentlich 10 Gulden verabfolgen.

---

[1] Morgenblatt zur Bayrischen Zeitung, 1864, Nr. 169. — Vergl. Archiv für tirolische Geschichte und Alterthumskunde, I, 40.*

In demselben Schreiben, in welchem der Kaiser befahl, Gilg Sesselschreiber und seine Söhne von weiterer neuer Arbeit auszuschließen, sagt er über Godl, dieser habe sich mit dem Gießen der kleinen Bilder „also wol und mit dem großen dermaßen geschickt" erwiesen und habe auch „jüngst einen schönen guss von ganzem und geringem zeug auf sein wagnuß und costung gethan, das wir ob solchem guss und seiner arbeit ain guet gefallen tragen." Gilg und seine Söhne hätten dagegen, wie er auch selbst gesehen habe, viel Metall gebraucht und in dasselbe Eisen vergossen, damit die Bilder dadurch „dick, groß und schwer an gewicht" würden und auf diese Weise ihnen „dest mer belonung werden soll."

Des ersten von Stefan Godl gegossenen Bildes gedenkt der Kaiser noch in einem Schreiben vom 19. August, in dem er der Regierung zu Innsbruck befahl, das Bild, „darob er ain gnädiges gefallen trage", wägen zu lassen und Godl dafür vorläufig für 50 fl. Tuch zu verabfolgen. Obwol aber Godl wiederholt die Regierung bat, diesem kaiserlichen Befehle ehestens nachzukommen, da er, wie er klagte, einigen Gesellen den Liedlohn und einen Centner Wachs, das er in Hall „auf pitt" genommen und „zum großen pild alles verbraucht" habe, sowie den Fuhrlohn für die von ihm aus Nürnberg bezogenen Tiegel bezahlen müsse, wurde die Kollaudirung des Bildes erst am 11. October vorgenommen.

Zu diesem Ende begaben sich der Hofbauschreiber Maschwander, der Hofmaler Jörg Kölderer und der Büchsenmeister Lienhart Ofenhauser nach Mühlau, um das Bild in Augenschein zu nehmen und wägen zu lassen. Nach genauer Untersuchung des Bildes haben die Herren dieser Kommission protokollarisch dasselbe „ganz für gerecht und für ain ganzen guss gefunden und erkannt." Das Bild selbst wog 10½ Centner, das „captel", Schild, Schwert und Scepter 3 Centner. Als noch fehlend und daher als noch zu gießen werden bezeichnet: ein halber Löwe („leo") auf das „helmlet" sammt den „binden, so über das helmlet hinabhangen oder fliegen sollen". Hiezu sei nach dem Voranschlage Godl's ein halber Centner Metall nothwendig. Das ganze Bild würde also 14 Centner Wiener Gewicht schwer sein und, da Stefan Godl für den Centner 28 Gulden rh. „wie dann dem meister von Nurnberg gegeben wirt und auch mit Gilgen Sesselschreiber darauf vertragen ist", 392 Gulden kosten.

Wir kommen nun zur Frage, welches von den jetzt um das Grabmal stehenden großen Erzbildern das hier ausführlich besprochene Bild „Graf Albrecht von Habsburg" sei. Unter diesem Namen erscheint nämlich heute kein solches Bild mehr. Es ist aber offenbar

kein anderes als das jetzt mit „Rudolf, Graf von Habsburg“, bezeichnete. Für diese Annahme sprechen nämlich zahlreiche Gründe. Erstlich befindet sich unter allen Bildern, Arthur und Theodorich ausgenommen, keines, welches ein so geringes Gewicht ausweist; zweitens findet sich über den Guss eines Bildes, „Rudolf, Graf von Habsburg“, im gesammten urkundlichen Materiale keine Spur; drittens erscheint im Inventar von 1534 das Bild mit der Bezeichnung „Albrecht, Fürst von Habsburg“, mit einem „scheiblig hoch captel“. Ein hohes scheibliges, d. h. in Kreisform gegossenes Postament („captel“) hat aber außer dem Bilde des Grafen Rudolf von Habsburg kein einziges der vorhandenen Bilder. Das Bild des Grafen Rudolf ist somit kein anderes als jenes, welches ursprünglich „Albrecht, Fürst von Habsburg“, genannt worden ist.

Dagegen könnte eingewendet werden, dass das heutige Bild Graf Rudolfs eine Krone trägt, dagegen der halbe Löwe mit herabhangenden oder fliegenden Binden als Helmzier fehlt. Dies erklärt sich aber sehr einfach aus dem Fürstentitel, welcher damals Albrecht von Habsburg beigelegt wurde.

Dass der halbe Löwe mit den fliegenden Binden, mit welchen wir das Bild noch 1534 versehen finden, nicht mehr vorhanden ist, darf nicht überraschen, da, wie wir später sehen werden, beinahe von jeder Statue einzelne Theile, welche nicht angegossen waren, gestohlen worden sind. So fehlt dem Bilde des Grafen Rudolf von Habsburg auch das Schwert, welches in dem angegossenen Ringe nicht festgemacht war und darum leicht herausgezogen werden konnte. Eine Untersuchung des Scheitels der Figur bestätigt übrigens die Annahme des einstigen Vorhandenseins einer Helmzier.

Aus dem früher erwähnten Protokoll der Kommission, welche das Bild Albrechts von Habsburg besichtigt und übernommen hat, erfahren wir weiter, dass Godl am Charsamstag (3. April) 1518 durch Meister Hans Neuburger, Bildhauer in Landshut, 18 Centner 75 Pfund Messing im Werte von 112 Gulden 30 Kreuzern, am 3. September von Maschwander 10 Gulden und vom Hauskämmerer drei Bündel („buschen“) Eisen, auf 7 Gulden 30 Kreuzer bewertet, somit an Geld und Geldeswert 130 Gulden rh. empfangen habe. Es frägt sich nun, wozu Godl dieses Metall verwendete. Aus der mit dem Meister am 24. September 1521 gepflogenen Abrechnung geht unzweifelhaft hervor, dass dieses Metall zum Gusse des Bildes Herzogs Leopold III. verwendet worden ist. Die Abrechnung bezieht sich nämlich auf die zwei Bilder: Herzog Leopold und Herzog Philipp von Burgund, welch' letzteres Bild aber erst im Mai 1521 zum

KÖNIG RUDOLF I.

KAISERIN ELEONORA.

KÖNIG ARTHUR.

KÖNIG THEODORICH.

BISCHOF SIMPRECHT V.AUGSBURG. GRAF ALBRECHT VON BRABANT. SANCT JOST. SANCT REINBERTUS.

Gusse gekommen ist. Das Bild Herzogs Leopold muss daher vor demselben gegossen worden sein und fällt in die Zeit vom April 1518 bis Mai 1521.

Von den zwei ersten von Stefan Godl gegossenen großen Erzbildern verdient jenes, welches den Grafen Rudolf von Habsburg vorstellt, eine nähere Beachtung, wenngleich es dem heutigen Geschmacke nicht zusagen will. Es stimmt nämlich genauer als die anderen Bilder mit der ursprünglichen Zeichnung Sesselschreibers überein. Kein Bild verräth so den Maler als Zeichner desselben wie dieses. Es ist vom rein malerischen Standpunkt mit vollständiger Außerachtlassung des Materials, aus welchem die Statue hergestellt worden ist, aufgefasst. Der Modelleur, noch mehr aber der Gießer hatte bedeutende Schwierigkeiten, größere als bei irgend einer anderen Statue zu überwinden. Das Kostümliche sowol als die fast theatralische Bewegung geben diesem Bilde einen Charakter, der von jenem der übrigen völlig abweicht, und diese Neuheit mag wol den Kaiser zu dem Lobe bestimmt haben, welches er dieser Statue zu Theil werden ließ.

Da aus der Gießerei zu Mühlau bis zum Tode des Kaisers (12. Jänner 1519) kein weiteres Werk hervorgegangen ist, wollen wir alles bis dahin aus dieser Werkstätte Hervorgegangene überblicken:

I. Die Werke des Gilg Sesselschreiber:

1. Die großen Erzbilder: König Ferdinand von Portugal, König Philipp[1]), Herzog Ernst, Theodobert, Eleonora, Cimburgis, König Rudolf, Elisabeth, Maria von Burgund, Kunigunde, König Ladislaus.
2. Ein Bild Kaisers Maximilian, („so gen Hall gehört in tafl."[2])
3. Die Schilde zu Herzog Karl, Herzog Philipp, Cimburgis und Maria von Burgund.

---

[1]) Das Piedestal zu dieser Statue wurde erst später gegossen, wie die nebst dem Monogramm des unbekannten Gießers, A. P., daran angebrachte Jahreszahl 1533 beweist.

[2]) So ist dieses Bild im Inventar von 1516 aufgeführt; und da es als Tafel bezeichnet wird und für Hall bestimmt war, so kann es wol ein Relief, aber kein Bild in ganzer Figur gewesen sein. Dass dieses Bild kein großes Erzbild und nicht das kniende Bild des Kaisers war, geht schon daraus hervor, dass, wie wir sehen werden, das Letztere noch 1551 nicht gegossen war. — Es ist vielleicht jenes in Holz geschnitzte Reliefbild, welches Maximilian in die Kapelle der Burg Hasek zu Hall bringen ließ und das durch Schönherr in der k. k. Burg in Meran seinen Platz fand (Schlafzimmer). Vgl. Abhandl. XXVI.*

4. Zeichnung und Modellirung der Bilder Kaisers Friedrich und Margarethas.
5. Die Zeichnungen zu Herzog Karl und Herzog Philipp von Burgund.

II. Werke Peter Vischers:
Die großen Erzbilder: König Arthur und Theodorich.

III. Die Gusarbeiten Stefan Godls:
1. Das große Erzbild: Albrecht, respektive Rudolf Graf von Habsburg; vielleicht auch Herzog Leopold.
2. Neunzehn kleine Erzbilder, welche jetzt nebst anderen später gegossenen in der an die Hofkirche anstoßenden sogenannten silbernen Kapelle stehen.

IV. In Augsburg gegossene Bilder:
Zweiunddreißig Brustbilder.

Vergleichen wir die bis zum Tode des Kaisers für das Grab desselben verfertigten Arbeiten mit den jetzt in der Hofkirche vorhandenen, so finden wir, dass nicht blos sämmtliche in Augsburg gegossenen Brustbilder, sondern auch drei große Sesselschreiberische Bilder fehlen. Es sind dies die Bilder Ferdinands von Portugal, Elisabeths, Tochter des Grafen Meinhard von Tirol, Gemahlin des Herzogs, späteren Königs Albrecht, und das Bild des Königs Ladislaus. Wohin sind nun diese Bilder gekommen? Sind sie wieder eingeschmolzen oder sind sie vielleicht umgetauft worden? Ich glaube diese Fragen ausreichend beantworten zu können.

Das Bild König Ferdinands stand bereits 1516 mit aller Zugehör fertig da. Es ist, wie wir gesehen haben, von Peter Leiminger gegossen worden. Der Guss, gegen welchen von keiner Seite eine Bemänglung vorgebracht wurde, war ein gelungener; der Abgang dieses Bildes müsste daher umsomehr bedauert werden, als es das zuerst gegossene, somit älteste Bild und dessen Gießer für uns von besonderer Bedeutung ist.

Eine Vergleichung alles dessen, was über dieses Bild und das jetzt unter dem Namen Theodobert vorhandene in den Inventaren und sonst urkundlich vorkommt, setzt es außer allen Zweifel, dass das Bild des Königs Ferdinand von Portugal die heute unter dem Namen Theobert bekannte Statue ist.

Es fällt nämlich von vorneherein auf, dass ein Bild von gelungenem Guss ausgeschossen, dagegen ein Bild wie jenes des Theodobert, an dem so viel bemängelt wurde, beibehalten worden sein soll.

Ueber dieſes letztere Bild urtheilt nämlich Meiſter Stefan Godl 1528, er wiſſe das Bild nicht „zu fruchten zu bringen ſondern man kommt viel nechner darvon, das man's von neuem gießen laßt“ [1]). Und der Hofmaler Jörg Kölderer berichtet gleichzeitig über dieſes Bild an die Regierung zu Innsbruck: „Kunig Theodobertus iſt von kupfer von ſtucken goſſen und vaſt übel (aus)gefallen; iſt diſes pild am leib vaſt locherig, das haupt auch ledig, der part nit wol (aus)gefallen, inwendig vol laim (Lehm), darf vil ausberaitens, mangelt im das ſchwert und captel“ [2]).

Es wäre alſo Grund genug vorhanden geweſen, dieſes Bild neu zu gießen oder ganz wegzulaſſen. Das erſtere iſt, da davon nirgends eine Erwähnung geſchieht, nicht geſchehen. Das jetzige Bild Theoberts kann aber ſchon deswegen unmöglich das von Seſſelſchreiber als ſolches bezeichnete ſein, weil der Bericht des Hofmalers Kölderer von dem Barte Theoberts ſpricht, der übel ausgefallen ſei, das heutige Bild Theoberts aber nicht einmal einen Kopf, geſchweige denn einen Bart trägt, da die Stelle des Kopfes lediglich ein vollkommen geſchloſſener Helm einnimmt. Der Leib des Bildes iſt auch nicht „vaſt locherig“, ſondern ein vorzüglicher Guſs. Es liegt alſo der Gedanke nahe, daſs ein anderes Bild die Rolle des Königs Theobert übernehmen muſste, und zwar in dieſem Falle das Bild Königs Ferdinand von Portugal.

Dafür, daſs dies geſchehen, liegen aber folgende Beweiſe vor: In der Beſchreibung des Bildes im Inventar vom Jahre 1534 heißt es, auf dem Helm befinde ſich „ain cron ſambt ainem vederpuſchen“, ferner es „manglet am halspant zwai ſtuck von tierlen“.

Nun iſt auf dem ganz geſchloſſenen Helm der jetzt als Theobert fungirenden Statue nebſt der Krone in der That auch ein „vederbuſchen“ und auf dem Halsband ſitzen „tierlen“ oder „drachen“; leider aber fehlen von dieſen jetzt nicht blos zwei, ſondern vier. Daſs aber zwei Statuen und gerade Ferdinand und Theobert einen „vederbuſchen“ und beide am Halsband „tierlen“ als Schmuck erhalten haben ſollten, iſt kaum glaublich.

Das Entſcheidende in der Sache iſt aber, daſs in zwei Inventaren, nämlich in jenen von 1528 und 1534, geſagt wird, daſs der Leib des Theobert aus Kupfer, der Leib des Königs Ferdinand aus Meſſing gegoſſen ſei, die heute als Theobert erſcheinende Statue aber nicht von Kupfer, ſondern ganz von Meſſing gegoſſen iſt. Endlich

---

[1]) Jahrbuch, a. a. O. III, Reg. 3010.
[2]) Ibid., Reg. 3011.

bestätigen auch die alten Zeichnungen der Grabbilder (Wiener Hofbibliothek) meine Ansicht über die Statue Ferdinands von Portugal. In denselben erscheint nämlich die Statue Theoberts mit Ferdinand von Portugal bezeichnet.

Es ist daher außer allem Zweifel, dass wir im heutigen Bilde Theoberts das von Peter Leiminger (Löffler) gegossene Bild Königs Ferdinand von Portugal und damit ein ausgesprochenes Werk dieses vorzüglichen Gießers besitzen, ein Werk, das als Guss wie in Betreff seiner meisterhaften Ciselirung fast einzig dasteht.

Wie das ursprüngliche, später durch König Ferdinand ersetzte Bild Theoberts sind auch die Bilder Elisabeths von Tirol und Königs Ladislaus wegen ihrer Mängel nicht vollendet und aufgestellt worden. „Die von Tirol" sagt Godl in seinem Berichte von 1528, „ist fast glatt, waiß darein kain guldin stuckh ze machen". Der Hofmaler Jörg Kölderer aber bemerkt über dieses Bild in seinem Berichte an König Ferdinand I.: „Ist von kupfer und messing gossen, ist glat verfeihelt, hat auch kain plumwerch oder guldin stuck in iren klaidern sonder ganz glat und auch peurisch (bäuerlich). Will E. M. ain guldin stuck haben, mues man's von neuen mit stempflen aushauen und graben. Man kann kain erfragen, der die pruch oder in pruchen etzen kan". Das Bild sei auch „unten bei vier schuechen prait. Die klaidungen ist auch pes zu versetzen; macht die groß weit praitn des pilds".

Ueberdies fehlten Schild, Kerze, Halsband und das Piedestal („captel").

Vom Bilde Königs Ladislaus sagt Stefan Godl, dass dazu der Kopf, Krone, Scepter, „der gabl und kathel" erst gegossen werden müssten. „Und hat an ain glatten rock; wäre wol not ain kuniglich claid mit ainem guldin stuck, das mir nit muglich ist in den glatten rock ze machen". Hofmaler Kölderer aber bemerkt über das Bild: „Ist von kupfer gossen; ain stuck bis an das haubt ist ledig, das har ist übel gefallen, kann nit ausberait werden" [1]).

Nach dem Zustande dieser zwei Bilder und dem Urtheile, welches Godl und Kölderer darüber abgegeben haben, darf man sich also nicht mehr wundern, dass dieselben ausgeschieden und zum Gusse anderer Bilder verwendet worden sind.

---

[1]) Jahrbuch, a. a. O. III, Reg. 3010, 3011.

8. Letztwillige Verfügungen des Kaisers in Betreff des Grabmals.

Die Angelegenheit des Grabmals, welche Kaiser Maximilian viele Jahre hindurch und so ernstlich beschäftigt hatte, wurde von ihm auch in seinen letztwilligen Verfügungen nicht vergessen. Auf dem Todtenbette dachte er aber darüber nicht so klar wie in seinen gesunden Tagen; manche Bestimmung seines Testamentes[1]) erscheint uns geradezu räthselhaft. Die auf sein Grab bezüglichen Verfügungen sind die ersten, die er letztwillig trifft.

Nachdem er sich am Eingang der Gnade und Barmherzigkeit Gottes empfohlen, verfügt er, dass sein Leib in der St. Jörgenkirche zu Neustadt in Oesterreich bestattet werden solle. „Zum dritten, so ordnen und wellen wir, das unser begrebnuß, so wir unsers gefallens angefangen, aber noch nit vollendet haben, in zween thail gethailt werden, der ain thail nemblich, was an sollichen gossen und sonst beraitet ist, vonstundan in sant Georgen kirchen aufgericht und gestelt werde und der ander thail sollicher begrebnuß soll durch unsere liebe sün, inmaßen wir angefangen haben, auch aufgericht werden an das ort, da wir solliches angeschlagen und anzaigen haben lassen, und unsere testamentarii, so hernach geschriben steen, sollen one unterlaß mit allem vleiß bei unsern sünen und sonderlich künig Carln sollicitiern und treiben, damit solliches also beschehe.

Item in der Neustat sollen in sanct Georgen kirchen daselbst die hülzen pilder und heiligen, so auf dem gang steen, umb und umb abgethan und in den thurn, der Junckhfrawenthurn genannt ist, in ain camer, die man darzue verschlagen solle, zusamengestelt werden; und an der heiligen pilder stat ordnen wir, das die hundert und vierunddreißig gegossen pilder umb und umb gestelt, doch ains so weit von dem andern, das man daneben auf die altär in der kirchen sehen mag und dannocht derselb gang umb und umb erfüllet werde. Aber die großen achtundzwainzig gegossen pilder sollen unser person, unser vatter und kaiser Carl und sunst noch zween neben unser am vorderisten und darnach neben den fenstern aber vier pilder und also nach der ordnung ob den altären gestelt werden. Damit aber das gwelb sollichen last der pilder dest baß ertragen und one sorg sein mugen, so soll der 28 pilder ain jedes in sunderhait an ain eisen

---

[1]) Eine Abschrift des Testamentes aus dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts bewahrt das Statthalterei-Archiv zu Innsbruck. Gedruckt ist dasselbe bei Bucholtz, Geschichte der Regierung Ferdinands I., I, 476 ff. — Vgl. auch Jahrbuch, a. a. O. I, Reg. 480.

ketten an ain ſonder träm des obern podens gehengt und in der kirchen ain jedes derſelben pild auf hulzin gemalet ſeülen mit der maß geſtelt, alſo das oben und unden gleichmeßig getragen und das gwelb noch der poden, darauf die ſeülen und pilder ſteen, nit überladen werden."

Die Wahl des Begräbnisortes finde ich im Teſtamente des Kaiſers zum erſten Male ausgeſprochen. Das ganze mir vorliegende urkundliche Materiale enthält über den Ort, in welchem das Grabmal errichtet werden ſollte, keine Andeutung und es ſcheint, daſs vom Kaiſer früher darüber nichts beſtimmt worden iſt. Sollte der Kaiſer wirklich einmal Innsbruck dazu auserſehen haben, ſo iſt es erklärlich, daſs er dieſen Gedanken fallen ließ und in der Stadt, in welcher er kurz vor ſeinem Tode eine ſo tiefe Kränkung erfahren hatte, nicht begraben werden wollte. Als nämlich der Kaiſer im Herbſt 1518 von Augsburg kommend in Innsbruck eintraf, wollten die Wirte dieſer Stadt ſein Hofgeſinde nicht aufnehmen, weil die Koſten eines früheren Aufenthaltes des Kaiſers, 24.000 fl., noch nicht bezahlt waren. Dieſe Schmach regte den Kaiſer ſo auf, daſs er von einem ernſtlichen Unwolſein befallen wurde, das auf ſeiner weiteren Reiſe nach Oeſterreich ſich ſo verſchlimmerte, daſs er nur noch bis Wels kam, wo er am Morgen des 12. Jänner 1519 ſtarb[1]).

Was nun der Kaiſer in ſeinem Teſtamente hinſichtlich ſeines Grabmals verfügt hat, möchte faſt glauben machen, daſs ſeine Vorſtellung und ſeine Willensäußerung durch die Krankheit bereits völlig irritirt waren. Vom Sarkophag ſelbſt iſt im Teſtament keine Rede; die für denſelben beſtimmten kleinen Bilder ſollten in der Kirche „umb und umb" geſtellt, von den großen Bildern ſollte jenes ſeiner Perſon, das ſeines Vaters und des Kaiſers Karl „am vorderiſten", d. h. ganz vorne angebracht und, da das Bodengewölbe nicht feſt genug ſein könnte, die großen Statuen zu tragen, dieſe an Ketten an den Oberboden der Kirche gehängt und damit ihre Laſt vertheilt werden! Läßt ſich dieſe barocke Idee, wie geſagt, auf den Einfluſs des tödtlichen Fiebers zurückführen, ſo bleibt es doch ein Räthſel, daſs Kaiſer Maximilian von achtundzwanzig großen Bildern ſpricht, da nach ſeiner Abſicht vierzig ſolche Bilder für das Grab beſtimmt, zur Zeit der letztwilligen Anordnung aber erſt zwölf Bilder und dieſe nicht ganz oder überhaupt brauchbar hergeſtellt worden waren.

Die Zahl der jetzt das Grabmal umſtehenden großen Erzbilder wurde erſt nach dem Bau der Kirche beſtimmt; bis dahin aber wuſste

[1]) Vgl. Huber, Geſchichte Öſterreichs, III, 450.

Niemand, dass es bei der Summe von achtundzwanzig verbleiben und nicht die volle Zahl von vierzig gegossen würde.

Die Echtheit des Testamentes Kaisers Maximilian I. ist bekanntlich vielfach bezweifelt worden, da es nicht vom Kaiser selbst, sondern von seiner Umgebung nach den letztwilligen Aussprüchen des Kaisers erst nach dessen Tode niedergeschrieben worden ist. Nunmehr aber dürfte der Bericht des Wilhelm Schurf vom 9. März 1547, auf den wir zurückkommen werden, die Echtheit des Testamentes außer Zweifel setzen.

II.

Geschichte des Grabmals vom Tode Kaisers Maximilian I. bis zum Tode Kaisers Ferdinand I.

1. Bemühungen Stefan Godls wegen Weiterführung der Grabarbeit 1519—1521. Rascher Fortschritt derselben in den Jahren 1522—1528.

Stefan Godl, von welchem bis Ende des Jahres 1518 neunzehn kleine Bilder[1]) und wenigstens ein großes, das des Grafen Albrecht (Rudolf) von Habsburg gegossen worden waren, hatte durch den Tod des Kaisers Maximilian seine Stütze verloren. Die Regierung zu Innsbruck, welche bisher in der ganzen Grabangelegenheit lediglich nach den Befehlen des Kaisers handelte, hätte jetzt noch weniger eine selbstständige Verfügung treffen können. Der Strom der Ereignisse, welcher nach dem Tode des Kaisers Maximilian auch Tirol überflutete, hatte die Regierung des Landes, deren Zügel nun in der Hand eines fast unerreichbaren Herrschers lagen, völlig lahmgelegt. Sie konnte nur noch den bisherigen Wochenlohn bis auf eine weitere landesfürstliche Verfügung ausfolgen lassen.

In dieser Bedrängnis glaubte Godl sich an Statthalter und Räthe des obersten Regiments (d. h. wol an den Hofrath) wenden zu sollen und reiste im Juni 1520 nach Augsburg, in welcher Stadt diese oberste Behörde damals verweilte. Jörg von Firmian, Marschall des Regiments zu Innsbruck, die einzige Persönlichkeit, welche sich des Grabmals und des bedrängten Meisters ernstlicher annahm, berichtet darüber aus Augsburg am 29. Juni dem Regiment zu Innsbruck Folgendes: Stefan Godl, Bildgießer von Mühlau, sei bei den „herren des hohen raths“ gewesen und habe Bezahlung seiner

[1]) Am 30. Dezember erhielt er für 8 kleine Bilder von 200 fl. schuldigem Lohne 50 fl. Abschlagszahlung (Statth.-Archiv, Raitbuch).*

alten Schuld, weiteren Unterhalt und Beſcheid in Betreff künftiger Arbeit begehrt. Er habe viele Tage in Augsburg zugebracht, aber wenig Beſcheid erlangen können. Die Herren hätten ihm blos 15 Gulden zu ſeinem Unterhalt gegeben und ihn dahin beſchieden, daſs er die Arbeit, welche er jetzt unter den Händen habe, vollenden möge. Der Schatzmeiſter (Gabriel von Salamanca) habe verſprochen, von Kaiſer Karl V. eine Entſcheidung in der Sache zu erwirken und mit den Herren des Regiments zu Innsbruck zu verhandeln, damit ſie ihm wie bisher den wöchentlichen Unterhalt verabfolgten. Godl habe ſich über den erhaltenen Beſcheid höchlich beſchwert, die Herren ſeien jedoch bei ihrem Ausſpruche geblieben; nur hätten ſie ihm ſchließlich ſeinen Gehalt um 2 Gulden erhöht, was er (Firmian) im Auftrage der Herren dem Regiment anzeige, damit dem Meiſter zu ſeinem und ſeiner Knechte Unterhalt die 6 Gulden bezahlt würden.

Dieſer letztere Auftrag wurde von der oberſten Behörde zu Augsburg auch noch in einem beſonderen Schreiben, ddo. 1. Juli 1520, der Innsbrucker Regierung bekanntgegeben, fiel aber auf unfruchtbaren Boden und erſtickte in den leeren Kaſſen der Kammer. So verging wieder ein Jahr, ohne daſs in der Herſtellung des kaiſerlichen Grabmals auch nur der geringſte Fortſchritt zu verzeichnen war. Da beſchloſs Meiſter Stefan, ſich an den Kaiſer ſelbſt zu wenden, und unternahm in der zweiten Hälfte des Monats Mai 1521 die weite Reiſe nach Worms, wo Kaiſer Karl V. zum Reichstage eingetroffen war. Zu dieſer Reiſe hatte ihm die tiroliſche Kammer 15 Gulden vorgeſtreckt. Aber auch in Worms vermochte Godl nichts zu erreichen. Zum Kaiſer ſelbſt kam er nicht, von ſeiner Umgebung aber konnte er keinen anderen Beſcheid erhalten, als heimzuziehen. Seine kaiſerliche Majeſtät werde bei dem Regiment anordnen, was weiter zu geſchehen habe. Jörg von Firmian, welcher dies der Regierung zu Innsbruck unterm 8. Juni berichtet, habe zwar wegen des Godl „zu mermalen ſollicitiert“, aber auch nichts erreichen können. „Nun weiß ich warlich kain weg“, bemerkt Firmian, „aber mein guetbedunken wär, daß man ihn das pild, ſo er itz unter handen hat, gießen ließ, damit der uncoſten, der bisher darauf geloffen, nit verloren gieng“; Godl aber ſolle, bis man zu einem Entſchluſſe komme, ruhig zuwarten.

Regiment und Kammer zu Innsbruck acceptirten das Gutachten Firmians und letztere gab Godl am 1. Juli eine Abſchlagszahlung von 37 Gulden 48 Kreuzern.

Meiſter Stefan, welcher mit großer, wenngleich unberechtigter Zuverſicht aus Worms zurückgekehrt war, machte ſich ſofort an den

Guſs des Bildes, welches er hiezu bereits fertiggeſtellt hatte. Es iſt dies das Bild Philipps von Burgund, zu welchem ſchon von Seſſelſchreiber eine Viſirung gemacht worden war.

Dieſes Bild mit ſeiner freien ungezwungenen Bewegung zählt unſtreitig zu den gelungenſten Statuen, welche überhaupt für das Grabmal Maximilians gegoſſen worden ſind. Von beſonderem Reize iſt an dieſer Figur die leicht zur Seite gewendete Neigung des Hauptes und die ungezwungene Bewegung der Arme und Beine. Trotz des ſteifen faltenloſen Gewandes kommt die Bewegung zur vollen Geltung, ohne die Ruhe der Figur irgendwie zu beeinträchtigen. Die linke Hand, die ſich auf den Knauf des Schwertes ſtützt, iſt fein durchgebildet und mit derſelben Sorgfalt behandelt wie der ausdrucksvolle Kopf. Der Schwertgürtel iſt mit reichen figuralen Darſtellungen geziert. In den architektoniſch umrahmten Feldern desſelben wechſeln Frauengeſtalten in burgundiſcher Tracht mit kühn bewegten Reiterbildern. Von allen Statuen erinnert dieſe am meiſten an Peter Viſchers Arthur und Theodorich; hier wie dort ſind die ornamentalen Details der Hauptſache untergeordnet.

Am 23. Auguſt wurde das vollendete Bild von Dr. Baldung, Dr. Zaſius, dem Hauskämmerer und dem Hofmaler Jörg Kölderer in Augenſchein genommen und, wie Godl verſichert, hätten dieſe Herren „daran groß gevallen gehabt", was von ihnen auch dem Marſchall Firmian mitgetheilt worden wäre.

Als Firmian nach Innsbruck zurückgekehrt war, bat Godl ſeinen Gönner, er möge nun nach dem ihm vom Kaiſer gewordenen Auftrage in der Sache handeln, wogegen Firmian dem Meiſter bedeutete, ſeine Angelegenheit in einer Supplikation der Regierung zu Innsbruck vorzutragen, ihm aber auch nicht verhehlte, daſs die „pildarbeit" auf ein oder auch auf zwei Jahre „ain ſtillſtand haben werde".

In ſeiner in die letzten Tage des Auguſt fallenden Eingabe an die tiroliſche Regierung erwähnt Godl ſeiner Reiſe nach Worms, der guten Hoffnung, mit der er zurückgekehrt ſei und dann das Bild Philipps von Burgund gegoſſen habe, welches nicht blos den Beifall der zur Beſichtigung desſelben abgeſendeten Kommiſſion gefunden habe, ſondern gewiſs auch den Herrn des Regiments gefallen würde. Eine Siſtirung der Arbeit auf ein oder zwei Jahre fiele ihm äußerſt ſchwer. Es habe ihm die Arbeit der kleinen und großen Bilder, die Haltung der Geſellen und Anderes große Koſten verurſacht und er ſei für weitere Arbeit mit Geſellen, Wachs, Tiegeln und anderem Zeug verſehen. Man möge ihn wenigſtens jährlich ein Bild gießen, ihm den noth-

wendigen Unterhalt geben und zu jedem Bilde das nöthige Geld und die Visirung zu demselben ausfolgen lassen, damit er die Gesellen zu guter Arbeit bei sich behalten könne. Er hoffe, dass, wenn mittlerweile ein Landesfürst nach Innsbruck komme und die Grabarbeit besichtige, derselbe daran großen Gefallen finden, die Grabarbeit vielleicht gar vollenden oder „die pilder in ander weg zu einer zier gebrauchen" würde. Wenn er jetzt die von ihm zu dieser Arbeit unterrichteten Gesellen und Schnitzer, welche er mit großen Kosten nach Innsbruck gebracht habe, entlassen und später andere Gesellen, welche das Schneiden und Anderes nicht richtig verständen, anstellen müsste, so würde dies, abgesehen von vermehrten Kosten, der Arbeit nachtheilig sein und zur Folge haben, dass die Bilder ungleichmäßig würden. Kaiser Maximilian habe „mit großer costung und müehe zu Nyernberg, Augsburg und Landshut pildhauer versucht", sie seien „aber mit irer arbeit nit gevellig geweſt". Wenn die Regierung erst einen weiteren Befehl des Kaisers oder eines Landesfürsten abwarten und für die nächste Zeit kein großes Bild gießen lassen wolle, so möge sie doch inzwischen ihm und seinen Gesellen einen kleinen Unterhalt anweisen, damit diese nicht wegzögen. Ohne Arbeit und ohne Unterhalt würde er dem Verderben anheimfallen.

Das Regiment erledigte am 5. September 1521 des Meisters Eingabe mit dem Beschlusse, dass mit ihm abgerechnet und der Rest mit der Zeit bezahlt werden möge. Zur Bezahlung der besten Arbeiter sollten ihm als Abschlagszahlung auf seine Arbeit und sein restliches Guthaben wöchentlich 6 Gulden gegeben, „bitz jar aber nit mer dann ain groß pild" gegossen werden. Der Marschall Firmian erhielt zugleich die Weisung, mit den Herren der tirolischen Raitkammer deshalb zu verhandeln.

Von nun an traten für Godl in der That günstigere Verhältnisse ein, namentlich im Jahre 1522 mit der Ernennung des Erzherzogs Ferdinand zum Gubernator von Tirol durch Kaiser Karl V. Am 22. Jänner wurden von der Regierung zu Innsbruck 40 Centner Kupfer für den Grabguss angewiesen und am 28. Februar der Befehl ertheilt, dem Meister Stefan den ihm zu seinem und seiner Gesellen Unterhalt und zur Anschaffung von Wachs, Tiegeln u. s. w. einst zugesprochenen Betrag von monatlich 40 Gulden auszuzahlen.

Stefan Godl goss nun 1522 das Bild: Kaiser Friedrich, dessen Ornat mit den Reliefiguren von höchster Feinheit ein in seiner Art einziges Prunkstück bildet, 1523 die zwei Bilder: Erzherzog Sigmund und Karl den Kühnen, 1524 das Bild: Herzog Friedrich mit der leeren Tasche.

Mit Erlaſs vom 3. September 1523 hatte Erzherzog Ferdinand angeordnet, daſs jedes Jahr zwei große Bilder gegoſſen werden ſollten, was jedoch Godl nur ausnahmsweiſe im Jahre 1523 zu leiſten vermochte.

In ſeiner Werkſtätte zu Mühlau beſchäftigte Godl vier Geſellen, darunter ſeinen Bruder Melchior, welchen König Ferdinand ſpäter definitiv als Rothſchmied anſtellte, und Leonhard Magt, Bildſchnitzer. Die Zeichnungen, nach welchen Letzterer modellirte, erhielt Godl vom Hofmaler Jörg Kölderer, welcher nach der Entfernung Seſſelſchreibers überhaupt den größten Einfluſs auf die Grabarbeit genommen hat[1]). Doch hatte 1523 auch der Maler Ulrich Tiefenbrunn eine Viſirung zu einem „grebnusbild" geliefert, wofür ihm die tiroliſche Raitkammer 5 Gulden 8 Kreuzer bezahlte.

Erzherzog (ſpäter Kaiſer) Ferdinand nahm an dem Fortgang der Grabarbeit das lebhafteſte Intereſſe. Seit ſeiner Ernennung zum Gubernator von Tirol fand die landesfürſtliche Kammer trotz ihrer äußerſten Bedrängnis immer noch Geld, um die Arbeit in der Gießerei zu Mühlau in Thätigkeit zu erhalten, ſelbſt als 1525 der Bauernaufſtand alle Kaſſen völlig erſchöpfte.

Erzherzog Ferdinand, welcher vom 24. November 1524 bis 22. Juli 1525 in Innsbruck weilte, war in der Gießerei perſönlich erſchienen, um dieſe Anſtalt und die bis dahin in derſelben hergeſtellten Statuen zu beſichtigen. Godl hatte eben das Bild: Maria Blanca zum Guſſe fertig gebracht und der Erzherzog gab ihm perſönlich den Auftrag, den Guſs ſo bald als möglich vorzunehmen. Da dem Meiſter das hiezu nöthige Metall fehlte, ertheilte er den Befehl, dasſelbe ſofort herbeizuſchaffen. Der Erzherzog ſprach bei dieſer Gelegenheit, wie Godl verſichert, ſein Miſsfallen darüber aus, „daſs bisher ſo wenig arbait beſchehen", war hingegen über die Leiſtungsfähigkeit des Bildgießers befriedigt und ließ ſowol dieſem als ſeinen vier „werkgeſellen" Hofkleider verabfolgen; dem Meiſter ſelbſt bedeutete er noch, ihm alle Mängel der Werkſtätte ſchriftlich bekanntzugeben.

Stefan Godl that dies in ſehr beſcheidener Weiſe und verlangte in ſeinem an den Erzherzog gerichteten Schreiben nur, daſs man ihm die zu ſeiner Arbeit ſchon vom verſtorbenen Kaiſer zuerkannten

---

[1]) In einer Eingabe bittet Stefan Godl die Regierung zu Innsbruck, ſie möge Meiſter Jörgen (Kölderer), Hofmaler, befehlen, daſs er „mer viſierung mache" und ihm überantworte. Die Eingabe iſt undatirt, fällt jedoch in die Zeit vor 1528, da darin das vor dieſem Jahre gegoſſene Bild St. Leopolds erwähnt wird.

monatlichen 40 Gulden, wovon er eine Zeit lang in Folge des Krieges und anderer Bedrängniſſe nur 15 Gulden, ſeit nahezu vier Monaten auch dieſe nicht habe erhalten können, nun künftig wieder, wie von weiland Kaiſer Maximilian beſtimmt worden ſei, bezahle und das zu den Bildern nöthige Kupfer verabfolge. Endlich verlangt er, daſs in Betreff der zuletzt gegoſſenen zwei Bilder mit ihm abgerechnet werde, damit keine Irrung entſtehe.

Da das oberwähnte Bild der Maria Blanca in der That noch 1525 gegoſſen worden iſt, ſo iſt dem Godl das hiezu nöthige Kupfer, wie der Erzherzog befohlen hatte, ſofort zugeſtellt worden.

Dieſes Bildnis, welches uns die zweite Gemahlin Kaiſers Maximilian I. vergegenwärtigt, ragt unter den weiblichen Bildniſſen ganz beſonders hervor. Es iſt die anmutigſte Frauengeſtalt, welche das ganze Denkmal aufzuweiſen hat, eine edle, vom Zauber reinſter Weiblichkeit umfloſſene Erſcheinung. Die zeitübliche Gewandung, die offenbar von Maria Blanca ſo getragene Haartour und das ganz individuell gezeichnete Geſicht beweiſen, daſs wir eine vollendete Porträtſtatue vor uns haben.

In dem oberwähnten Schreiben an Erzherzog Ferdinand gedenkt Godl auch eines ihm zugeſtoßenen, dem Erzherzog bereits bekannten „unfalls“, durch welchen er „in ain unüberwindlichen ſchaden kommen“ ſei und um deſſentwillen er nahe an fünfundzwanzig Wochen „ganz beſchwerlich und mit großer coſtung gelegen“ ſei.

Erzherzog Ferdinand habe ihn gnädigſt auf eine Unterſtützung vertröſtet und er bitte daher, der Erzherzog möge Mitleid mit ihm haben und ihm eine Geldhilfe zu geben verordnen, damit er die Aerzte und die durch die lange Krankheit erwachſenen Koſten, denen er allen Geldes entblößt gegenüberſtehe, bezahlen könne.

Welcher Unfall den Meiſter betroffen, iſt unbekannt. Daſs der Erzherzog, welcher ſelbſt die Geſellen Godls mit Gnaden bedachte, auch des Meiſters nicht vergeſſen hat, kann man mit Sicherheit annehmen. Außerdem erhielt aber Meiſter Stefan in dieſem Jahre vom Erzherzog noch einen ſpeziellen Auftrag zu einer Arbeit, die dem bewährten Gießer Gelegenheit bieten ſollte, ſeine ganze Kunſtfertigkeit zu zeigen. Der Erzherzog gab nämlich unterm 9. December 1525 der Innsbrucker Kammer die Weiſung, Stefan Godl vorzurufen und ihn in ſeinem Namen zu beauftragen, das Bildnis eines ſtehenden nackten Mannes, einen Ellenbogen hoch, „in ainem geſchickten poſſen nach dem artlichiſten und vleiſſigiſten proportionirt“, zu gießen, und zwar aus dem Metall, welches zu den großen Bildern verwendet würde. Darauf ſolle er „all ſein kunſt, wie hoch er die herfürzu-

bringen vermag", verwenden, „also, dass der guss wol fall und man dem mit ausfeilen oder in ander weg nit zu helfen bedürf". Das fertige Bild solle dem Erzherzog zugesendet werden.

Ueber diese auffällige Bestellung gibt der Sekretär Fernberger in einem aus Augsburg an die Innsbrucker Raitkammer gerichteten Schreiben vom 11. December näheren Aufschluss. Darnach hatte man dem Erzherzog Ferdinand gesagt, dass in Augsburg „etliche werkleute vorhanden sein, die den guß von metall sauberer und subtiler dann kainer in Teutschen landen herfürbringen kennen". Dies habe der Erzherzog nicht zugeben wollen und habe gemeint, „ir fürstlich durchleucht pildgießer sei der geschicktist, werde auch disem gleich nit gefunden". Um dies zu beweisen, habe der Erzherzog jenen Auftrag ertheilt; die Kammerräthe möchten nun Godl ermuntern, seine größte Kunst zu zeigen „und fürstliche durchleucht nit verlieren lassen".

Godl kam dem Auftrage nach und übergab im Februar 1526 das „kunstbild" der Raitkammer, damit sie es an den Erzherzog übersende. Die Herren der Kammer schickten dasselbe am 22. Februar an den Rath Johann Zott, lehnten jedoch für den Fall, als der Erzherzog daran Mängel entdecken sollte, die Verantwortung ab, da Godl das Bild gegossen habe, ohne ihnen zuvor „muster oder form" zu zeigen.

Welche Aufnahme diese Statue gefunden hat, ist nicht bekannt; ebensowenig findet sich über die Bezahlung derselben etwas verzeichnet, sie müsste denn in der in diesem Jahre von der tirolischen Kammer an Godl auf Rechnung seines Gießerlohnes ratenweise ausbezahlten Summe von 446 Gulden inbegriffen sein. Nach der Höhe dieser Summe Geldes zu schließen, muss Meister Stefan 1526 überhaupt mehr als in früheren Jahren gegossen haben; denn im Vorjahre hatte sich der an ihn ausbezahlte Betrag nur auf 265 Gulden und im Jahre 1524 auf 170 Gulden belaufen.

Ende April 1527 war das Bild: König Albrecht I. „geschnitten" und Godl traf auch bereits Anstalten dasselbe zu gießen. Er ließ zu diesem Zwecke wieder Häfen und Tiegel aus Nürnberg kommen; das nöthige Erz wurde ihm jedoch erst am 3. Juni von der tirolischen Regierung angewiesen.

Die Ausgaben der Innsbrucker Kammer in den Jahren 1527 und 1528 lassen auf eine große Thätigkeit in der Gießerei zu Mühlau in dieser Zeit schließen. Außer der bereits erwähnten Summe baren Geldes, welche die Kammer 1527 als Gießerlohn an Godl bezahlte, hatte sie ihm auch für 40 Gulden Wein verabfolgen lassen; im Jahre 1528 aber bezahlte die Kammer für 50 Centner zum Grabguss be-

stimmtes Erz 212 Gulden 30 Kreuzer und an Gießerlohn und Sold an Stefan Godl nahe an 500 Gulden.

Nach dem bereits erwähnten Bilde Königs Albrecht, welches Stefan Godl 1527 gegossen hatte, goss er urkundlich 1528 die zwei Bilder: Johanna von Spanien und Albrecht der Weise. Somit hatte Meister Godl von 1518 bis 1528 eilf große Bilder zu Stande gebracht. Das Inventar, welches im Jänner oder Februar 1528 in der Mühlauer Gießerei aufgenommen wurde, zählt auch die Bilder: Margaretha, Leopold den Heiligen und Kaiser Albrecht II. zu den bis dahin von Godl gegossenen Bildern; doch kann das Gießjahr derselben leider nicht festgestellt werden. Wahrscheinlich gehören sie der Zeit von 1524 bis 1527 an.

Die Gewandfigur Leopold des Heiligen ist auch insofern von Interesse, als sie noch verschiedene gothische Anklänge aufweist, sowol im Faltenwurf des Mantels als in der Stilisirung der Bart- und Haarlocken, welch letztere in ihren Ausläufen ganz ornamental erscheinen. Auch am Halsschmuck und Bruststück sind gothische Motive vorherrschend; hingegen gehört der Adler, welcher in die Gewandung eingewoben erscheint, schon der Renaissance an.

Das Bildnis der Margaretha, Tochter Kaisers Maximilian I., kommt seinem künstlerischen Werte nach jenem der Maria Blanca am nächsten. Beide Figuren haben auch dieselbe Bewegung und die gleiche Stellung der Hände; doch ist das Arrangement der Kleidung an der ersteren Figur ein glücklicheres. Die am Sockel befindliche Jahreszahl 1527 macht es wahrscheinlich, dass das Bild in diesem Jahre gegossen worden ist.

2. Pläne Königs Ferdinand I. für die Aufstellung des Grabmals. Reise Jörg Kölderers nach Wien und Wiener-Neustadt in dieser Angelegenheit 1527, 1528.

Zum persönlichen Interesse, welches Erzherzog Ferdinand, nunmehr König von Böhmen und Ungarn, an allen künstlerischen Schöpfungen nahm, trat bezüglich des Grabmales die große Pietät hinzu, die den Enkel Kaisers Maximilian I. gegen seinen erlauchten Ahnherrn erfüllte, welcher ihm und seinem Bruder Kaiser Karl V. ganz besonders zugethan war. Königs Ferdinand steter Sorge um die Herstellung des Grabmals ist es aber auch lediglich zuzuschreiben, dass trotz der unglücklichsten Zeitverhältnisse das Werk nicht gänzlich ins Stocken gerieth.

Die Mehrzahl der großen Statuen, nämlich dreiundzwanzig der heute vorhandenen, war 1528 hergestellt, und es ist daher keineswegs überraschend, wenn König Ferdinand bereits auch an die Herstellung des Grabes selbst dachte. Am 30. November 1527 schrieb er aus Gran an die Regierung zu Innsbruck, „die sonder lieb und naigung", welche sein „lieber herr und anherr" Kaiser Maximilian im Leben für seine Person gehabt habe, bestimme ihn, das Grabmal, welches der Kaiser in Neustadt aufzurichten vorgehabt, nunmehr anfertigen zu lassen. Die Regierung möge deshalb sofort erheben, wie viele Bilder „inhalt gedachter kais. M. visierung" in Mühlau fertig stünden und wie groß ihr Gewicht sei. So viel er wisse, habe Kaiser Maximilian „kain grab oder sarch, darinn sein leib ligen und die gegossenen pilder darumb steen sollen, zu machen verordnet", woran wol der Umstand die Schuld trage, dass dem Kaiser die Zeit seines Lebens zu kurz gewesen, um Alles herstellen zu können. Diesen „sarch oder grab" wolle er nun „mit etwas zierlichkeit machen lassen, nemlich auf solche form, das in mitte der gegossen großen pilder ain grab in der höhe und größe, wie die proportion der großen pilder erleiden möchte, und darauf ain ligende pildnus in vollem harnasch und darüber geziert mit kaiserlichem habit, cron, zepter und öpfl und an die nebenseiten etlich figuren und bei jeder ain kurze geschrift alles in metal und zum geringisten gemacht werden gedachts kaiser Maximilians slachten, die er in zeit seiner regierung in Hungarn, Frankreich, Italien, Niederland und andern orten loblich und ritterlich gewunnen hat, wie si dann in der Cerenporten, so auch im leben gedachter kais. M. aufgericht ist, gemalet sein." Die Regierung möge nun seinen Baumeister Jörg Kölderer beauftragen, eine den Größenverhältnissen der Bilder entsprechende „visierung des grabs in kleiner form" anzufertigen und die Last des Grabes und der Bilder zu erheben; er werde dann das Gewölbe in Neustadt, wo das Grabmal aufgerichtet werden solle, untersuchen lassen, ob es die ganze Last zu tragen vermöge.

Dem königlichen Befehle nachkommend gab die Regierung dem Jörg Kölderer und Stefan Godl die nöthigen Weisungen und, da sie glaubte, dass der Zöllner in Rattenberg, Stefan Westner, in Betreff des kaiserlichen Grabmals „vil wissens habe", befahl sie demselben, nach Innsbruck zu kommen und Alles, was er an Schriften und Aufzeichnungen hierüber besitze, mitzubringen.

Was Stefan Westner über das Grabmal zu berichten wusste, ist nicht bekannt; dagegen liegen von Jörg Kölderer und Stefan

Godl ausführliche Relationen [1]) aus dem Anfang des Jahres 1528 vor, worin sie der Regierung zu Innsbruck über den Stand der Grabarbeit genauen Bericht erstatten. Godl beschränkt sich auf die Beschreibung der von Sesselschreiber herrührenden Bilder, bezeichnet Alles, was daran noch fehle und noch zu gießen sei, und bemerkt schließlich, dass er außer den nach seiner Ansicht unbrauchbaren und darum als Metall zu verwendenden zwei Bildern Theobert und Eleonora noch ein Fass Kupfer benöthigen würde, um die an jenen Bildern fehlenden Stücke herzustellen, und dass er für diese Arbeit 2000 Gulden beanspruchen müsste.

Jörg Kölderer beschreibt nicht blos die Sesselschreiberschen Bilder, bei deren Bemängelungen er sich auf Stefan Godl beruft, sondern zählt auch alle Arbeiten Godls auf, nämlich sowol die von ihm gegossenen großen Bilder, als die zwei Fuß hohen Heiligenbilder, 23 an der Zahl, deren Namen er auch anführt und dabei ausdrücklich bemerkt, dass er die Zeichnungen zu denselben gemacht habe. Das Gewicht aller Bilder veranschlagt er auf 1026 Centner 26 Pfund, jenes des Grabes selbst auf 100 Centner. Schließlich werden von ihm „vermerkt die grabpilder, so kais. M. hochlöblicher gedechtnus in sein visierung gestellt hat und noch nit gossen sind." Unter diesen noch nicht gegossenen Bildern befinden sich auch König Artus und Theodorich. Diese sind also bis dahin nicht blos nicht nach Innsbruck gekommen, sondern es ist dort offenbar nicht einmal bekannt gewesen oder vergessen worden, dass diese Bilder bereits im Jahre 1513 gegossen worden sind. Die übrigen Bilder sind: Albrecht der Weise, Elisabeth, Johanna, Gottfried von Bouillon, Ferdinand von Portugal und Chlodwig.

Wenn Jörg Kölderer von diesen noch nicht gegossenen Bildern sagt, dass sie „kais. M. hochlöblicher gedechtnus in sein visierung gestellt" habe, so ist damit offenbar gemeint, dass die Zeichnungen zu diesen Bildern schon unter Kaiser Maximilian gemacht worden sind. Da nun aber die nach der Abdankung des Hofmalers Sesselschreiber in Mühlau gegossenen Bilder in mancher Beziehung, namentlich auch in der Gewandung der Frauen, von den ersteren abweichen, so ist an der ursprünglichen Zeichnung Manches geändert worden. Am auffälligsten ist die starke Kürzung des Damenkleides, welches bei den Sesselschreiberschen Bildern selbst noch den Boden in reichen Falten bedeckt. Mode und künstlerische Anschauungen hatten sich eben geändert. Während Sesselschreiber seinen Frauenbildern wie

[1]) Jahrbuch, a. a. O. III. Reg. 3010, 3011.

jenem der Eleonora ein in glatten Falten reich zur Erde fallendes Kleid gab, hielt es die spätere Zeit für unbedingt nothwendig, die königliche Würde in das steife „guldin tuech“ zu kleiden.

Im Februar 1528 hatte Jörg Kölderer die im Auftrage Königs Ferdinand I. angefertigte Zeichnung des kaiserlichen Grabes bereits der Regierung zu Innsbruck übergeben und diese erbat sich in ihrem Schreiben vom 28. Februar von dem König die Weisung, wohin Kölderer das „visier und muster“ bringen solle. Die vom 13. März datirte Antwort des Königs lautete dahin, das „muster“ zum Grabe solle ihm durch Kölderer, welcher ihm nach ihrem Berichte darüber das Nähere mittheilen würde, nach Regensburg gesendet werden.

Ueber eine Reise Kölderers nach Regensburg liegt keine weitere Andeutung vor, wol aber über seine Reise zum König nach Prag, wohin er „truhen mit visierungen“ brachte und von wo er sich dann nach Wien und Wiener-Neustadt begab, um örtliche Studien über die Aufstellung des Grabmals zu machen. Kölderer nahm als Begleiter oder als Diener einen gewissen Christoph Maldaner mit. Dieser war am 22. September wieder in Innsbruck eingetroffen und erhielt an diesem Tage die Bezahlung für seine auf 13 Wochen berechnete Reise. Kölderer hat also erst im Juni seine Reise von Innsbruck nach Prag angetreten, wo er dann bis Mitte August verweilte. König Ferdinand sendete Kölderer von Prag weg nach Wien und Wiener-Neustadt, wo Kaisers Maximilian I. „begrebnus statlich oder fueglich aufgericht werden möchte.“ Unterm 15. August hatte König Ferdinand mit Bezug darauf der niederösterreichischen Raitkammer den Befehl ertheilt, seinem Baumeister jemand zur Seite zu geben, welcher ihn mit Rath und That unterstützen solle. Die Visirungen, welche Kölderer nach genommener Einsicht anfertigen, und die Relation, die er darüber schriftlich verfassen würde, möge die Kammer in Empfang nehmen und behalten, bis er selbst nach Wien komme. Die Kammer solle auch seinem Baumeister das Reisegeld für zwei Personen und zwei Pferde während seines Aufenthaltes in Wien, zur Reise nach Wiener-Neustadt und zurück nach Innsbruck bezahlen [1]).

In Vollziehung der ihm vom Könige ertheilten Aufträge sollte Kölderer sowol in Wien als in Wiener-Neustadt die Klosterkirchen und andere Gotteshäuser, die sich zur Aufnahme des kaiserlichen Grabmals eignen würden, besichtigen und hierüber unter Vorlage von Plänen an den König Bericht erstatten.

---

[1]) Jahrbuch, a. a. O. III, Reg. 3015.

In Wien besichtigte er zuerst das Predigerkloster, dessen Baulichkeiten er zur Aufnahme des Grabmals ganz untauglich fand, dann das Münster zu St. Stefan, welches ihm aber auch nicht ganz hiezu geeignet schien. Das Grab würde, sagt er in seinem Berichte, „das mittelwerch verschlagen" und die vierzig Bilder, welche zwischen den Pfeilern nicht den nöthigen Platz fänden, müssten überall vertheilt werden.

In der Augustiner-Hofkirche fand er einen Chor, der sich zwar als lang genug, aber als viel zu schmal erwies; die Kapelle bei dem Hofe, „darin das pulver ligt", sei zwar groß genug; es müsste aber dazu erst das Kloster neu gebaut werden, was „ein groß gelt gesteen mecht", daher er nicht weiter darauf reflektirte. Auch in den übrigen Kirchen und Klöstern Wiens konnte Kölderer keinen geeigneten Platz finden und zog daher nach Neustadt.

Hier besichtigte er zuerst die Kirche des Benediktinerklosters, dann die Burgkapelle. Beide fand er zur Aufnahme des Grabes geeignet, daher er auch Pläne zur eventuellen Aufstellung des Grabes und der Bilder in den beiden Kirchen anfertigte.

Für die erstere, mit acht großen Pfeilern versehene Kirche projektirte er folgende Aufstellung: „Auf dem estrich drei stainein tritt und das gegossen grab oben darauf; die vierzig pild auf nidern capteln, vier schuch hoch, auf den estrich zu stellen, zwischen zwaier pfeiler zwai pild, nachmaln die andern in die abseiten."

Die Burgkapelle hatte ihm „vonstundan wol gefallen." Nach Besichtigung derselben zeichnete er zwei Projekte zur Aufstellung des Grabmals, von welchen das eine ganz demjenigen entspricht, welches er für eine eventuelle Aufstellung in der Kirche des Benediktinerklosters vorschlug, während das andere verschiedene Umbauten voraussetzte; für sämmtliche Bilder fand er jedoch offenbar nicht genügenden Raum; denn schließlich proponirt er dem Könige, er möge „etlich pild auslassen."

Von den von Kölderer ausgearbeiteten Plänen tragen zwei das Datum 3. September, einer das Datum 6. September [1]). Gegen Mitte September kehrte er nach Innsbruck zurück.

3. Stockungen des Unternehmens. Letzte Arbeiten Stefan Godls 1530 bis 1534.

Während Meister Stefan trotz so vieler Hindernisse seine Arbeit bis zu diesem Zeitpunkte in höchster Bescheidenheit vollbrachte, trat

[1]) Jahrbuch, a. a. O. III, Reg. 3016.

jetzt nicht blos bei ihm, sondern auch bei seinen Gesellen Unzufriedenheit mit der bisherigen Entlohnung ein. Einer von den letzteren, der Bildschnitzer Leonhard Magt, trat auch gegen den Meister selbst klagend auf.

Sowol Stefan Godl als sein Bruder Melchior und der genannte Bildschnitzer richteten zunächst eine Eingabe an König Ferdinand, worin sie um „gnad- und provisionsgeld" außer ihrem Lohne ansuchten.

Leonhard Magt, welcher von Kölderer die Zeichnungen zu den Bildern empfing und darüber mit demselben Alles zu vereinbaren hatte, war bei einer solchen Gelegenheit mit dem Hofbaumeister über die ganze Arbeit in der Gießerei zu sprechen gekommen und hatte dabei die verschiedenen in der Werkstätte vorkommenden Mängel dargelegt. Kölderer ermunterte nun den Bildschnitzer, ihm alle seine Bemängelungen schriftlich in die Hand zu geben. In dieser von demselben unterm 25. Jänner 1529 dem Hofbaumeister übergebenen Klageschrift richtet Leonhard Magt seine Beschwerden zunächst gegen Meister Stefan Godl selbst. Dieser liege täglich in Innsbruck, komme selten zur Arbeit, wolle allein nach seinem Kopfe regieren und dulde von Niemandem eine Einrede, obwol er viele Dinge nicht verstehe. Er habe demselben etliche Male Vorstellungen gemacht, sei aber damit bei ihm schlecht angekommen. Godl habe in solchen Fällen mit ihm „gepöldert" und gesagt, die Arbeit sei ihm verdingt und er darüber der Meister. Einige Male habe derselbe sich sogar geäußert, er könne denjenigen, der ihm „in die arbait stee" oder einen Einwurf mache, einfach erwürgen. Und doch sage er zu den Herren, wenn man Jemanden wisse, der die Arbeit besser und billiger gießen könne, so wolle er zurückstehen. Er fürchte, dass, wenn dem Unwillen Godls gegen ihn nicht gesteuert werde, es zum Bruche mit ihm kommen und er sich genöthigt sehen werde, von ihm wegzugehen. Godl wolle vielleicht die Arbeit gerne allein haben oder andere Schnitzer anstellen, was aber, wie man dies bei Meister Sesselschreiber erfahren habe, für die Arbeit selbst von Nachtheil wäre. Es sei dem Hofbaumeister auch gewiss bekannt, dass man „mer schnitzer gebraucht", der König aber befohlen habe, „ihn schneiden zu lassen." Er sei nun lange Zeit mit dieser Arbeit beschäftigt und habe dem König viel Geld gekostet, bis er dieselbe erlernt hätte.

Die Arbeit selbst betreffend, beklagt der Bildschnitzer zunächst, dass der Lehm grün vom Berge her verwendet und nicht gehörig zubereitet werde, weshalb die Form grob und etwas unrein würde. Dem Godl werde auch zu viel andere Arbeit übertragen und es

müsse inzwischen jene für den König ruhen. Wenn nun an einem Bilde der halbe Theil geformt, der andere Theil „in wax ist“ und so eine Zeit lang stehen müsse, so breche das Wachs und falle ab. Wenn er es dann wieder von Neuem herstelle, so erhalte es nicht mehr die frühere Reinheit. Godl fasse auch die Formen oft unbedacht an und berechne nicht im Vorhinein, wie er „die stuck und die formen vom kern bringen will.“ „Wann so darnach der kern gemacht wird in die form und so man's wieder von ainander tuet und abzuicht, so prechen denn stuck aus dem kern, desgleichen auch oft aus der form, dardurch die gusdicke ungleich an dem pild wird.“

Aus der Beschwerdeschrift des Bildschnitzers ersehen wir, dass Godl mit ihm einen förmlichen Kontrakt abgeschlossen hatte, nach welchem Ersterer sich verpflichten musste, eventuell die Hälfte eines bei der Arbeit sich ergebenden Schadens zu tragen.

Magt bat deshalb den Hofbaumeister, er möge es dahin bringen, dass Godl für das Gießen, er aber allein für das Schneiden die Verantwortung zu tragen habe. Übrigens „trauet ich mir“, sagt Leonhard Magt, „mit der hilf gottes ain sollich pild oder ander arbait mit meiner hand zu schneiden und zu gießen, wo ich ort und statt hiet als er (Godl), also dass ich weder schnitzer oder gießer prauchen wollt.“

Welchen Gebrauch Hofbaumeister Jörg Kölderer von dieser Expektoration des offenbar nicht auf Rosen gebetteten Bildschnitzers gemacht hat, ist unbekannt. Diesem wurde jedoch bald nachher durch die Gnade des Königs ein Trost zu Theil. Mit Erlass vom 13. Februar 1529 bestellte nämlich König Ferdinand Leonhard Magt auf Lebensdauer zu seinem Diener und Bildschnitzer mit 24 Gulden Wart- und Dienstgeld. Die Gnade des Königs dehnte sich aber auch gleichzeitig auf Stefan Godl und seinen Bruder Melchior aus. Stefan Godl wurde ebenfalls mit Erlass vom 13. Februar unter Bezugnahme auf seine Anstellung durch Kaiser Maximilian (15. Juli 1508) vom Könige neuerlich zum Diener aufgenommen, sein früheres Wartgeld von 32 Gulden auf 50 Gulden erhöht und ihm dieser Betrag auf Lebensdauer zugesichert. Wohnung und Werkstätte sollten ihm und seinen Gesellen wie bisher eingeräumt bleiben. Die übrigen Bedingungen sind dieselben wie bei seiner ersten Anstellung und wird von ihm wie 1508 verlangt, dass er die Werkstätte mit guten Knechten und Jüngern versehe, namentlich aber Jünger (Lehrlinge) aufnehme, die aus der Grafschaft Tirol seien, und dieselben im Handwerk der Rothschmiederei unterrichte. Der Rothschmied Melchior Godl, Bruder des Meisters Stefan, wurde,

und zwar gleichfalls unterm 13. Februar 1529, als königlicher Diener angestellt und ihm speziell aufgetragen, den „grabguss mit höchstem fleiß auf das pest und raineſt zu machen und zu fertigen.“ Dafür solle er lebenslänglich als Wart- und Dienstgeld jährlich 24 Gulden erhalten. Die Bezahlung seiner Arbeit aber solle, wenn dieselbe eine große und schwere sei, nach dem Gewicht, sonst nach dem Stück erfolgen.

Nach der Zahlung, welche die tirolische Kammer im Jahre 1529 dem Stefan Godl leistete, ist auch in diesem Jahre in der Gießerei zu Mühlau ernstlich gearbeitet worden. Meister Stefan Godl erhielt vom 16. Jänner bis 18. Dezember, seine Besoldung ungerechnet, 513 Gulden ausbezahlt. Die Regierung zu Innsbruck hatte überdies, und zwar noch reichlicher als im Vorjahre, für Wein gesorgt und schon am 20. September ein Fass Traminer und zwei Fässer Meraner Wein im Werte von 100 Gulden für Meister Stefan bestellt.

Mit dem Beginne des Jahres 1530 hatte die Gießerei in Mühlau den Verlust des Rothschmiedes Melchior Godl zu beklagen. Er starb Anfangs Jänner [1]). Bis dahin wurde seiner Witwe Margaretha die Provision ihres Gatten von der tirolischen Kammer bezahlt. Melchior Godl konnte sich somit kaum ein Jahr der Wohlthat definitiver Anstellung erfreuen. Der Verlust dieser Arbeitskraft scheint nicht ohne Einfluss auf den Fortgang der Grabarbeit geblieben zu sein, da dieselbe in diesem Jahre nicht viel mehr als die Hälfte der im Vorjahre darauf verwendeten Summe in Anspruch nahm. Wir finden jedoch speziell den Guss eines Bildes erwähnt, nämlich des Bildes der Elisabeth, Gemahlin Albrecht II. Zum Gusse desselben hatte die Regierung zu Innsbruck bereits am 18. März 25 Centner Tauferer Kupfer angewiesen. Der Sockel zu dieser Statue, an welchem die Jahreszahl 1529 angebracht erscheint, ist somit früher gegossen worden.

So fleißig bisher Meister Stefan zu seiner Arbeit stand, so flau erscheint seine Thätigkeit im Jahre 1531. Daran dürfte seine zunehmende Kränklichkeit Schuld getragen haben, welche ihn auch bestimmte, eine höhere Besoldung anzustreben. Trotz der ihm erst im Februar 1529 zu Theil gewordenen Aufbesserung seines Wartgeldes von jährlich 32 Gulden auf 50 Gulden fand er sich nämlich neuerlich veranlasst, um eine Erhöhung desselben um 10 Gulden

[1]) Am 14. Jänner 1530 erging der Befehl, seine Hinterlassenschaft zu inventarisiren. (Statthalterei-Archiv).

nachzusuchen. In der deshalb an König Ferdinand gerichteten Bittschrift beruft er sich namentlich auf eine gnädige Aeußerung desselben, nach welcher der König ihm versprochen hätte, sein und seiner zwei ehelichen Söhne „herr und vater zu sein.“ Er sei, klagt er, in Ferdinands Diensten in einen „geverlichen, merklichen und unüberwindlichen schaden“ gekommen, welcher durch die große Hitze, der er sich beim Gießen aussetzen müsse, nur noch größer geworden sei und ihn ungemein schwäche und herabbringe. Auch seien jetzt alle Dinge sehr theuer und schwer zu bekommen und eine bessere Zeit nicht zu erwarten. Der König möge ihm nun in Anbetracht dessen und seiner treuen Dienste, sowie in Berücksichtigung des Umstandes, dass er „erfunden“ habe, jedes Bild um mehr als 200 Gulden billiger gießen zu können, seine Provision um 10 Gulden bessern und dieselbe auf die Saline Hall verschreiben lassen. Auch möge er verordnen, dass nach seinem Tode diese Provision seinen zwei Söhnen, bis sie erzogen wären, zukomme.

Die tirolische Kammer, an welche König Ferdinand das Gesuch Godls mittelst Schreiben ddo. Stuttgart, 25. September, zur Begutachtung gesandt hatte, wollte von einer neuen Belastung der Saline Hall nichts wissen und stimmte daher nicht für die Bewilligung; der König aber genehmigte die angesuchte Erhöhung, jedoch sollte nicht das Pfannhaus, sondern die Kammer selbst die Bezahlung übernehmen.

Vom 28. October 1531 bis 22. Februar des folgenden Jahres hatte König Ferdinand in Innsbruck sein Hoflager. Er scheint auch dieses Mal die Gießerei in Mühlau besucht zu haben, da Stefan Godl in einer Eingabe an die Regierung zu Innsbruck bemerkt, der König habe ihn gefragt, warum er dieses Jahr so wenig gegossen habe. Diese Frage veranlasste ihn auch, sich in der erwähnten Eingabe zu rechtfertigen. Als Grund bezeichnet er darin lediglich den Mangel an barem Geld. Die Kammer hätte ihm nur das monatliche Unterhaltsgeld bezahlt, daher er nicht in der Lage wäre, auch nur ein Bild zu gießen. Da er nun über Anordnung Ferdinands wieder drei Visirungen zu großen Grabbildern erhalten und der König ihm aufgetragen habe, diese Bilder ehestens zu gießen, so möge ihn die Regierung mit dem Nöthigen versehen. Er brauche aber gegen 200 Gulden, um Tiegel und Häfen von Nürnberg kommen zu lassen und Wachs zu kaufen. Wenn man ihm diese Summe bar gebe, wolle er die ihm vom Könige übertragene Arbeit sogleich in Angriff nehmen und verfertigen.

Die Eingabe Godls blieb ohne Erfolg, doch erhielt der Meister im Jahre 1531 außer seinem Wartgelde nicht weniger als 360 Gulden ausbezahlt, welche Bezahlung aber offenbar auf frühere Arbeit Bezug hatte.

Aus dem Jahre 1532 liegt über die Arbeiten zum Grabmale keinerlei urkundliche Nachricht vor; die erste aus dem Jahre 1533 aber enthält einen Gnadenakt des Königs an die Witwe des inzwischen verstorbenen „pildschnitzers der pilde zu Mülan." Dieser Gnadenakt, womit König Ferdinand der Felicitas, Witwe des Leonhard Magt, in Anbetracht der getreuen und fleißigen Dienste ihres verstorbenen Gatten zur Erziehung ihrer Kinder 12 Gulden rh. auf drei Jahre bewilligt, ist datirt von Innsbruck, 20. Jänner, und, da der König vom 28. October 1532 bis 29. Jänner 1533 in Innsbruck residirte, so fällt der Tod des Bildschnitzers in diese Zeit. Gleichzeitig mit dem Gnadenakt an die Witwe Magts erhöhte der König dem inzwischen in die Gießerei aufgenommenen Rothschmied Bernhard Godl, einem Vetter des Stefan Godl, seine Besoldung um 4 Gulden rh.

Der Mangel an Nachrichten über den Fortgang der Grabarbeit im Jahre 1532 dürfte seinen Grund darin haben, dass Godl vom König Ferdinand mit einer andern Aufgabe betraut wurde, nämlich vier „silberin pild" zu gießen. Von diesen silbernen Bildern erscheint nur eines näher bezeichnet, und zwar in einem Inventar des Schatzgewölbes in Innsbruck[1]) vom Jahre 1532, in welchem der nachträgliche Zusatz steht: „Am 7. tag decembers 1533 ist hineingestellt worden ain silbrin knieend geharnascht pild, kunig Ferdinanden, Römischen kunigs, bildnus, so Stöfan Goldel (!) zu Mülein gossen hat, wigt sambt dem corn wienisch gewichts 50 mark 1 lot." Dieses Bild, welches offenbar ein Votivbild war, hatte Godl spätestens im August 1533 fertig gestellt, da König Ferdinand am 3. September aus Wien die Regierung zu Innsbruck beauftragte, das Bild zu übernehmen und mit Godl abzurechnen. Die anderen drei Bilder hatte Meister Stefan dem Könige schon früher geliefert.

Die tirolische Kammer lehnte die Bezahlung der vier silbernen Bilder mit Berufung auf ihr Unvermögen ab, ließ jedoch durch Sachverständige das Bild auf sein Gewicht und seinen Silberwert prüfen und den Preis nach Mark und Loth erheben.

Die letzten großen Erzbilder, welche noch von Godl gegossen wurden, sind die Bilder: Ferdinand von Aragonien und Gottfried

[1]) Jahrbuch, a. a. O. II, Reg. 1895.

von Bouillon. Ersteres goss er 1531 oder 1532, letzteres 1533. Stefan Godl starb im März 1534. Er hinterließ eine Gattin und drei minderjährige Söhne, Joachim, Wolfgang und Stefan [1]), zu deren Anweiser und Vormund zuerst Heinrich Godl, Büchsenmeister und Sattler in Hall, 1536 aber Hans Wyßlbach, Seiler von Hall, welcher eine Schwester des Bernhard Godl zur Frau hatte, bestellt wurde.

Mit dem Tode Stefan Godls fand der Guss der großen Erzbilder, die heute das Grabmal selbst umgeben, das einzige Bild Chlodwigs ausgenommen, seinen Abschluss. Nicht weniger als siebzehn große Erzbilder sind aus der Werkstätte Stefan Godls hervorgegangen. Es sind dies: 1. Rudolf, Graf von Habsburg, 1518; 2. Herzog Leopold III., 1518—1520; 3. Philipp von Burgund, 1521; 4. Kaiser Friedrich III., 1522; 5. Erzherzog Sigmund, 1523; 6. Karl der Kühne, 1523; 7. Herzog Friedrich IV., 1524; 8. Maria Blanca, 1525; 9. König Albrecht I., 1527; 10. Johanna von Spanien, 1528; 11. Herzog Albrecht der Weise, 1528; 12. Margaretha, wahrscheinlich 1527; 13. Leopold der Heilige, 1524—1527; 14. Kaiser Albrecht II., 1524—1527; 15. Elisabeth, 1530; 16. Ferdinand von Aragonien, 1531—1532; 17. Gottfried von Bouillon, 1533.

Der Guss kleiner Erzbilder, von welchen Godl 23 hergestellt hatte, war von ihm nicht mehr fortgesetzt worden.

Bei seinem Tode hatte Stefan Godl noch 461 Gulden an Gießerlohn zu fordern, welche Schuld von der tirolischen Kammer an die Witwe und Erben des Meisters ausbezahlt wurde.

Stefan Godl war ein in stiller Thätigkeit unverdrossen arbeitender Mann. Hätte nicht die Finanznoth der tirolischen Kammer so oft auch seine eigene zur Folge gehabt und ihn zu Bitten und Vorstellungen gezwungen, so wäre uns über seine Bethätigung für das Grabmal wenig bekannt. Bei regelmäßiger Bezahlung des ihm nach Vertrag oder Uebereinkommen gebührenden Soldes und Gießerlohnes würde Godl den Guss der großen Statuen so geräuschlos vollzogen haben, wie jenen der kleinen Erzbilder, über deren Zustandekommen urkundlich so wenig bekannt ist.

Stefan Godl war keine Künstlernatur, aber, wie seine Werke bezeugen, ein trefflicher Meister im Gießen. Nicht umsonst hielt König Ferdinand ein großes Stück auf seine Gießkunst, ja er betrachtete ihn 1525 wol als den geschicktesten Bildgießer in deutschen Landen. Wie wir aus einem Schreiben des Gießers Gregor Löffler

[1]) Statthalterei-Archiv Innsbruck, Parteibücher 1536, f. 109.

erfahren, hat Godl in des Königs Dienſt ſich nichts weniger als bereichert. Die Beſcheidenheit bildete einen hervorragenden Charakterzug dieſes braven Tiroler Meiſters.

Wie ſeinerzeit der Maler Seſſelſchreiber, wählte auch Godl ſeinen Bildſchnitzer, welcher nach den gegebenen Zeichnungen modellirte. Als Bildſchnitzer Godls iſt uns jedoch nur Leonhard Magt bekannt, welcher möglicher Weiſe auch der einzige Modelleur Godls geweſen iſt, wenn er auch als Modelleur der von Stefan Godl gegoſſenen kleinen Erzbilder urkundlich nicht genannt wird. Der Zeichner derſelben aber iſt Jörg Kölderer, wie er in dem ausführlicher erwähnten Berichte vom Jahre 1528 und in einem andern vom Jahre 1535 ſelbſt bemerkt.

4. Verſuche mit Bernhard Godl. Jörg Kölderer und die kleinen Erzbilder. Stillſtand der Arbeiten bis 1548.

Nach dem Tode des Meiſters Stefan finden wir in deſſen Werkſtätte zunächſt nur den ſchon einmal erwähnten Bernhard Godl, wahrſcheinlich den Sohn des Melchior Godl und Neffen des Stefan Godl, thätig, welcher ſchon ſeit einiger Zeit in der Gießerei mit Beſoldung angeſtellt war und bei der „arbeit des pildergießen“ in Verwendung ſtand. Bisher hatte er ſich als Gehilfe des Meiſters Stefan bethätigt; da er ſich aber zu ſelbſtſtändiger Arbeit befähigt hielt, richtete er an König Ferdinand die Bitte, ihn eine Probe ſeiner Gießkunſt vollbringen zu laſſen und ihm, falls man ihn zum Bildgießen als hinreichend geſchickt erkannt haben würde, die Stelle ſeines verſtorbenen Vetters Stefan Godl einzuräumen. Der König erledigte das Bittgeſuch des Bernhard Godl am 13. April 1535 mit dem Auftrage an die Regierung zu Innsbruck, ſie möge denſelben eine Probe ſeiner Gießkunſt ablegen laſſen und über den Erfolg, über ſeine Kunſt und ſeinen Fleiß Bericht erſtatten.

Auf dieſen königlichen Befehl hin ließ die Regierung Bernhard Godl ein Piedeſtal gießen, und zwar jenes zum Bilde Theoderts. Es trägt daher die Inſchrift: „Mich goſs Bernhard Godl 1535.“ Jörg Kölderer, welcher über dieſe Probe der Gießkunſt Godls am 7. September an die Regierung Bericht erſtattete, bemerkte darüber, der „fuß“ ſei „wol und on allen mangel goſſen“, derſelbe ſei auch um 70 Pfund leichter als ein gleich großer, den Meiſter Stefan gegoſſen.

In einem an den König ſelbſt, und zwar auf deſſen Befehl, erſtatteten Gutachten über die „kunſt“ Bernhard Godls, betonte Jörg

Kölderer vor Allem den „großen unterſchied“ zwiſchen dem Guſſe eines großen und dem Guſſe eines kleinen Bildwerkes, wie auch „ein bildſchnitzer dem andern ungleich“ ſei. Der eine Bildſchnitzer eigne ſich mehr, kleine Bilder zu ſchneiden, der andere ſchneide beſſer die großen. Wolle man ein kleines Bild gießen laſſen, ſo wäre „ein guter ſchnitzer“ da, der es nach ſeiner Meinung „wol ſchneiden“ könne, wolle man aber „ain groß pild laſſen furmen“, ſo ſei zu beſorgen, „er (Godl) vermeg's nit an große hilf“, wenn er auch den Fuß zum Bilde Theoberts tadellos gegoſſen habe. Kölderer glaubt, daſs, da man noch mehr Poſtamente benöthige und da verſchiedene Bilder, namentlich jene des Seſſelſchreiber, nicht „recht fertig“ wären und bei dem einen der Kopf, bei dem andern die Bruſt neu gegoſſen werden müſſe, dem Godl dieſe nach ſeiner Meinung vor Allem nothwendigen Arbeiten übertragen werden ſollten. Wenn Bernhard Godl dieſe Arbeiten gut und wol mache, ſo könne man ihm dann weitere Aufträge geben; ſo lange aber die alten Bilder nicht vollendet wären, ſei es nicht an der Zeit, neue anfertigen zu laſſen. Schließlich bemerkt Kölderer: „Ich hab der kleinen pildl, ungevarlich 2 fuß lang, noch vil viſirungen. Der ſein 25 pildl goſſen.“

Nach dieſer Angabe Kölderers müſsten, da die Zahl der uns erhaltenen kleinen Erzbilder 23 beträgt, zwei verloren gegangen ſein. Es ſcheint mir dies jedoch nicht glaublich, da ſonſt immer 23 kleine Bilder erwähnt werden. Vielleicht rechnete Kölderer hier zwei Bruſtbilder dazu, welche wir in einem in das Jahr 1533 oder 1534 fallenden Verzeichnis der Bilder zu Mühlau erwähnt finden. In demſelben heißt es nämlich: „Klaine gegoſſen manns- oder heiligenpildlein ſeind ſechzehn und ſiben frauenpildlen“ (alſo 23) „und zwei pruſtpild.“

Eine Entſchließung auf oberwähnte Berichte des Hofbaumeiſters ſcheint nicht erfolgt zu ſein; ebenſowenig liegt ein Beſcheid vor auf eine ſchriftliche Bitte des „verwalters der pildhütten“ zu Mühlau, ihn wiſſen zu laſſen, was er nach der Herſtellung des Fußes zum Bilde Theoberts zu gießen habe. Das Geſuch ſelbſt hatte die Regierung zu Innsbruck dem Könige mit der Bitte um weiteren Beſcheid zur Kenntnis gebracht.

Die volle Bezahlung für das gegoſſene Poſtament erhielt Godl im September 1535. Dasſelbe wog 3 Centner 28 Pfund und die Koſten desſelben beliefen ſich auf 28 Gulden per Centner.

Für das kaiſerliche Grabmal wurde in der Folge in Mühlau nichts mehr gegoſſen und von der weiteren Thätigkeit des Bernhard Godl erfahren wir nur, daſs er 1538 für den König ſechs „prunnen-

muſter und viſierungen“ und zwei „formen“ zum Brunnen in Prag gemacht habe. Ein Jahr darnach, 1539, ſtarb er eines plötzlichen Todes. Hans Wyſſlbach, Seiler von Hall, berichtet über ſein Ableben in einer Eingabe an die Regierung zu Innsbruck, worin er die Inventariſirung der Verlaſſenſchaft desſelben erbittet. „Ich bin,“ ſchreibt er, „als gerhab der von Stefan Godl verlaſſen kinder geſtern (28. Mai) mit der wittib muetterlichen guets halben mitſambt ainer freundſchaft in vertrag geſtanden, alda auch Bernhard Godl, mein ſchwager, mit- und beigeweſen und in eil durch die ervorderung gottes mit tod in beiweſen unſer aller verſchiden.“

Die Gießerei in Mühlau war alſo neuerlich verwaist, zumal auch Jörg Kölderer, von welchem die tiroliſche Regierung ſchon in einem Berichte vom 15. Juni 1537 an den König ſagt, daſs er „mit alter und ſchwachheit beladen“ und zum Theil „vom ſchlage gerührt“ worden ſei, für das Grabmal nicht weiter mehr thätig ſein konnte. Kölderer ſtarb im Sommer des Jahres 1540. Er hinterließ fünf Kinder, einen Sohn Ferdinand und vier Töchter. Der Name ſeiner Gattin iſt unbekannt. Sein Nachlaſs beſchränkt ſich urkundlich auf ein Haus in Innsbruck und ein kleines bei der tiroliſchen Kammer angelegtes Kapital.

Jörg Kölderer war wie ſo viele andere Künſtler ſeiner Zeit ein vielſeitig gebildeter und vielſeitig ſich bethätigender Tiroler Meiſter. Er erſcheint urkundlich zuerſt 1497, in welchem Jahre er bereits für König Maximilian I. arbeitete. Im folgenden Jahre verlangt der König, daſs ſich ſeine Regierung zu Innsbruck dieſen Maler vor anderen empfohlen ſein laſſe. 1499 vollendete Kölderer ſeine Arbeiten an dem noch heute als eine einſtige Berühmtheit geprieſenen Thurm, dem ſogenannten Wappenthurm an der Südſeite der Burg zu Innsbruck, welchen er mit 64 Wappen des Hauſes Öſterreich und ſonſtigem Bildwerk ſchmückte [1]). 1500 lieferte Kölderer dem Könige wieder etliche leider nicht bezeichnete Gemälde und wurde 1501 Hofmaler. Zwei Jahre ſpäter gab ihm Maximilian den Auftrag, ſein Schloſs Runkelſtein zu malen. Dann malte Kölderer in der Burg zu Innsbruck und in dem königlichen Jagdſchloſſe Fragenſtein. 1507 finden wir ihn mit Zeichnungen zum Triumphwagen Königs Maximilian beſchäftigt. Kölderer arbeitete aber für ſeinen Herrn nicht blos als Zeichner und Maler, ſondern auch als Hofbaumeiſter, in welcher Eigenſchaft er dem Kaiſer auch bis zu ſeinem Ende diente.

[1]) Über dieſen beim Neubau der Hofburg leider zerſtörten Prachtbau vergleiche die verdienſtliche Arbeit von O. Redlich, Der alte Wappenthurm zu Innsbruck, Tiroler Bote, 1886, Nr. 297 f.

Die größte und verdienlichste der künstlerischen Leistungen Jörg Kölderers bleibt jedoch seine Betheiligung an der Ausführung des kaiserlichen Grabmals. Wir finden ihn nicht blos als vieljährigen Beirath und Leiter des Unternehmens thätig, sondern wir müssen ihm auch einen großen Theil des daraus erwachsenen künstlerischen Ruhmes zuerkennen, da er nicht blos die Zeichnungen Sesselschreibers nach dessen Entlassung für die Ausführung umgearbeitet, sondern viele Zeichnungen, speziell jene zu den kleinen höchst wertvollen Erzbildern, selbst angefertigt hat. Was aber die kleinen Erzbilder anbelangt, so kann man wol die Behauptung aufstellen, dass dieselben den Vergleich mit den großen Statuen, welche das Kenotaph Maximilians umgeben, aushalten, in mancher Beziehung ihnen an künstlerischem Werte überlegen sind. Die Schwerfälligkeit, durch welche manche der großen Figuren auffällt, ist hier nirgends zu bemerken, alle zeigen ein mit lebendiger Darstellung gepaartes Ebenmaß.

Unter diesen Statuetten macht das Bildnis des Bischofs Simpert einen besonders künstlerischen Eindruck. Der Kirchenfürst ist dargestellt in voller Kriegsausrüstung, die Stola über den Harnisch gekreuzt und den bischöflichen Mantel um die Schulter gelegt. In der linken Hand hält der Heilige einen Fisch. Die Bewegung der Figur ist eine majestätische, der edle ausdrucksvolle Kopf mit ernsten Zügen leicht zur Seite geneigt. Trotz der kleinen Verhältnisse trägt die Gesammterscheinung einen geradezu monumentalen Charakter.

Zu diesem kriegerischen Kirchenfürsten bildet das so charakteristisch dargestellte Bildnis: St. Jost, Königssohn von Britannia, einen seltsamen Kontrast. Der Heilige erscheint in bäuerlich-einfacher Tracht, den weichen Filzhut in den Nacken geschoben. Die derben Schuhe sind mit Riemen um die Knöchel festgebunden, die Beinkleider unten zusammengefasst und in leichte Falten gezogen. Die Proviantasche an einem Riemen um die Schulter geworfen, auf den derben Reisestab in seiner Rechten sich stützend, schreitet er mächtig aus. Der Blick scheint in die Ferne zu schweifen und das Ziel seiner Wanderung zu suchen. Überrascht schon die naturwahre Darstellung aller Einzelnheiten der Gewandung und Ausrüstungsgegenstände, so müssen wir an diesem Bilde noch mehr das warme Leben bewundern, welches jede Bewegung desselben bestimmt.

In edler Einfachheit steht uns auch das Bildnis des in Kardinalstracht dargestellten Heiligen gegenüber. Es gehört zu den besten der Sammlung. Der ein wenig aus der Stirn gerückte Kardinalshut beschattet ein ernstes, strenges Antlitz. Die linke Hand hält ein aufgeschlagenes Buch, die Rechte ist frei bewegt, der Faltenwurf des

Gewandes mit Meisterschaft behandelt. Der Künstler hat hier mit den einfachsten Mitteln ein vollendetes Bildnis geschaffen. Die Silhouette ist nach jeder Richtung abgewogen und zeigt von jeder Seite ein feines Ebenmaß der Linien.

Ermelindis, des Grafen von Brabant Tochter, fällt durch strenge, alterthümliche Auffassung auf. Die lang herabfallenden Flechten sind fast ornamental gehalten. Die Gewandung ist mit Sicherheit und großem Verständnis behandelt.

Voll Leben und Kraft ist das Bildnis Reinberts, welcher unbedeckten Hauptes, in langem Leibrock dargestellt ist. Der Heilige erhebt den Kopf mit frei nach aufwärts gerichtetem Blicke. Mit Virtuosität ist an dieser Figur das Stoffliche behandelt. Der schwere, gepresste Sammt des Leibrockes, die Verbrämung der Ärmel und Besätze mit kurzhaarigem, weichen Pelzwerk, der Hermelinkragen und die Seide der Tricots sind mit größter Naturwahrheit gegeben, ohne dass der Künstler ins Kleinliche gegangen wäre.

Es würde zu weit führen, auch nur die Mehrzahl der trefflichen Erzbilder, wenngleich kurz zu beschreiben, Der Eindruck, den die gesammten Statuetten machen, ist der des fleißigsten Naturstudiums und der sorgfältigsten Naturbeobachtung. Mit den großen Erzbildern theilen sie vollkommen den Reichthum geschmackvoller Ornamentik, die in bewundernswerter Abwechslung an demselben zu bemerken ist.

Die Piedestale der Figuren sind wie bei den großen Erzbildern verschiedenartig gebildet. Bald sind es quadratische, bald rechteckige Platten, bald haben sie runde, dann wieder reichere sternförmige Gestalt.

Das Gussmateriale ist theils Kupfer, theils Messing, vielfach jedoch Bronze — ein Beweis, dass auch sie vergoldet werden sollten. —

Durch den Tod des Bernhard Godl war, wie schon früher bemerkt, die Gießhütte zu Mühlau neuerdings verwaist.

Da man den Bilderschatz von Mühlau nicht ohne Aufsicht lassen konnte, so musste ein eigener Aufseher angestellt werden. Die Regierung zu Innsbruck hatte hiezu Melchior Pomer, Rothschmiedgesellen von Memmingen, namentlich in Berücksichtigung einer Empfehlung von Seite des Ritters Karl Trapp, bei welchem ein Bruder Pomers in Diensten stand, ein anderer in dessen Gericht in Calliano verheiratet war, dem Könige vorgeschlagen. Trapp sagte von ihm, er sei ein frommer Geselle und habe bei Meister Bernhard eine Zeit

lang gedient. Er werde gerühmt und man könne hoffen, daſs er ſeinen Meiſter erſetzen werde.

Melchior Pomer wurde in der That angeſtellt, zunächſt jedoch nur mit einem Wartgeld von vier Gulden und der Verbindlichkeit der Überwachung der Bilder. Dieſe noch 1539 erfolgte Anſtellung des Memminger Rothſchmieds zeigt, daſs die Intention des Kaiſers Maximilian, durch die Errichtung der Gießerei in Mühlau junge Leute der Grafſchaft Tirol zur Erzgießerei heranzubilden, nicht erfüllt worden iſt.

Durch die Regierungsgeſchäfte und die kriegeriſchen Ereigniſſe völlig in Anſpruch genommen, hatte König Ferdinand bis 1541 keine Zeit mehr gefunden, ſich um den Fortgang der Grabarbeit zu bekümmern. Im September des genannten Jahres glaubte er nun dieſe Angelegenheit wieder aufnehmen zu können und verlangte von der Innsbrucker Regierung Bericht, „wie es umb das gießen in Mülan ſtee, was und durch wen da gearbeitet werde.“

Die Regierung antwortete darauf unterm 11. October, es ſei ſeit dem Ableben des Bildgießers Stefan Godl an dem „grabguſs der pilder“ nicht mehr gearbeitet worden und ſtehe die Arbeit noch ſtille. Die Verwahrung der gegoſſenen Bilder ſei einem Rothſchmied, welcher im Gießhauſe wohne, übertragen. Wie viele Bilder aber bisher gegoſſen worden ſeien, möge der König aus beiliegendem Verzeichniſſe erſehen. Eine Entſchließung des Königs auf dieſen Bericht der Regierung erfolgte nicht.

Melchior Pomer, welcher von der Regierung zu Innsbruck keine Aufträge erhalten konnte und ſich auch ſonſt keiner nennenswerten Beſtellungen zu erfreuen hatte, fand mit ſeinem geringen Wartgelde nicht ſein Auslangen und richtete daher an die Regierung das Geſuch, ihm dasſelbe zu erhöhen. Dieſes Geſuch befürwortete die Regierung beim Könige, dem ſie den Rothſchmied als „einen fromben, fleißigen und geſchickten mentſchen“ ſchildert. Pomer erhielt in der That eine Aufbeſſerung ſeines Soldes bis 20 Gulden. Das betreffende im Namen des Königs ausgeſtellte Dekret nimmt Melchior Pomer neuerlich zu Ferdinands Diener und Rothſchmied auf und verpflichtet ihn, die gegoſſenen Bilder und den übrigen Zeug laut des Inventars zu verwahren und zu behüten und das, was er zu gießen beauftragt würde, aufs Beſte und Reinſte zu verfertigen. Dafür ſolle er Behauſung und Werkſtätte zu Mühlau innehaben und die bereits erwähnte Beſoldung erhalten.

5. Verwendung Wilhelm Schurfs bei Kaiser Karl V. und König Ferdinand I. für die Fortsetzung und Vollendung des Grabmals. Die Arbeiten Gregor Löfflers für dasselbe 1548—1560. Der Maler Christoph Amberger und der Bildschnitzer Veit Arnberger. Die Kerzen der Grabbilder.

Vom Jahre 1541 bis zum Jahre 1546 war nicht blos ein völliger Stillstand in der Grabarbeit eingetreten, die politischen Zeitverhältnisse scheinen dieselbe vielmehr in völlige Vergessenheit gebracht zu haben. Wilhelm Schurf sah sich daher „als ein verordneter testamentari und procurator" des Testaments Kaisers Maximilian veranlasst, sowol Kaiser Karl als König Ferdinand gelegentlich ihrer Anwesenheit beim Reichstage zu Regensburg (Frühsommer 1546) pflichtschuldigst daran zu erinnern und um die weitere Ausführung des letzten Willens Maximilians zu bitten. Die beiden Majestäten gaben nun Schurf den Auftrag, auf Mittel und Wege zu denken, das Testament Kaisers Maximilian in Vollzug zu setzen, und, nachdem sich Schurf über alles genau informirt hatte, erstattete er über die ganze Angelegenheit am 9. März 1547 an König Ferdinand einen sehr ausführlichen Bericht [1]), dem wir folgendes entnehmen: Schurf hatte sich vor allem mit Gregor Löffler, welchem die weitere Gussarbeit zugedacht war, in das Gusshaus nach Mühlau begeben, um sich über den Stand der Gussarbeit zu informiren. Er fand, wie er sagt, 30 große gegossene Bilder vor, ferner „ain klainers kniend pild, nach kaiser Maximilians pildnus gossen" [2]), 23 kleine Bilder und 34 „aber nicht sonders sauber" Brustbilder. Es seien somit, bemerkt Schurf, seit 1528 sieben große Bilder und das knieende Bild Kaisers Maximilian gegossen worden. Im Jahre 1527 habe König Ferdinand einen „kupferen sarch mit sonderer zierde zu kaiser Maximilians begrebnus, darein sein leib gelegt werden soll, gießen zu lassen" beschlossen und es sei ihm auch eine Zeichnung dazu und ein Kostenvoranschlag zugesendet worden [3]).

[1]) Jahrbuch, a. a. O. XI, Reg. 6387.

[2]) In dem beiliegenden Voranschlag der Kosten der Vollendung des Grabgusses wird zu diesem Bilde bemerkt: „Dasselb hat gen Hall in ain stift gestellt sollen werden." Da früher nur ein für Hall bestimmtes Bild Maximilians erwähnt wird (Inventare von 1516 und 1534), so dürfte unter dem von Schurf angeführten kleineren knieenden Bilde des Kaisers wol nur jenes gemeint sein.

[3]) Zu vergleichen wäre auch die schon 1864 im „Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols I, 61—70 erschienene Vorarbeit Schönhers über „Gregor Löfflers Antheil am Grabmal Kaisers Maximilian I." *

Gregor Löffler, welcher nach dem Auftrage des Wilhelm Schurf sein Gutachten über die zur Vollendung des Grabdenkmals nöthigen Arbeiten und die hiefür erforderlichen Kosten abgegeben hatte, erklärt sich in demselben vor allem bereit, nach dem Willen der beiden Majestäten den Guss des Sarges und der großen und kleinen Bilder zu übernehmen und, wenn er auch bisher „allein dem puchsengießen vorgestanden und ausgewart", die Arbeit so auszuführen, dass die hohen Besteller daran ihr „gnedigist wolgefallen haben" würden. Nur mit dem Vergolden der Bilder ist Löffler nicht einverstanden, ja er hält es überhaupt nicht für möglich, so große Bilder im Feuer zu vergolden. Man solle Sarg und Bilder einfach aus mit Zinn vermischtem Kupfer gießen. „Es haben auch", versichert Meister Gregor, „die alten Römer dergleichen pildnussen nur von kupfer und zin gegossen."

Was die Kosten anbelange, so wolle sich Löffler mit den dem Stefan Godl bezahlten Preisen begnügen, obwol Meister Stefan „kain gewin gehabt, sich auch nit vast darbei bereicht" habe, zumal derselbe mit Bildschnitzern und Goldschmieden wol versehen gewesen sei. Löffler will sich jedoch für den Fall, als der „sarch dermaßen so zierlich gemacht" werden müsste, „ain namhafte pesserung vorbehalten haben." Auch hofft er, dass die Majestäten nach Vollendung des Werkes ihm noch mit besondern Gnaden erkenntlich sein würden. Endlich verlangt er, dass ihm die Visirungen zum Sarge und zu den Bildern kostenfrei beigestellt würden; „jedoch will ich gern darzue helfen und raten, damit dieselben zum zierlichisten gemacht und gevertigt werden."

Über die Visirung zum Sarge wird in dem beigelegten detaillirten Kostenvoranschlage bemerkt, es sei dieselbe auf einen an die Regierung und Kammer zu Innsbruck ergangenen Befehl Königs Ferdinand I., ddo. 30. November 1527, angefertigt und demselben 1528 überschickt worden. Diese Zeichnung müsse König Ferdinand noch in Händen haben; denn in Innsbruck könne sie nirgends gefunden werden. Über die eilf von Sesselschreiber gegossenen Bilder wird bemerkt, sie seien „ganz unsauber, manglhaft und schadhaft geraten, also dass zwai ganz umbgegossen werden muessen", was nach Löfflers Meinung auf 2000 Gulden zu stehen kommen würde.

Zu einer thatsächlichen Wiederaufnahme der Grabarbeit kam es jedoch erst 1548. König Ferdinand, welcher sich des Reichstags halber in Augsburg aufhielt, gab Wilhelm Schurf mittelst Schreiben vom 4. April den Auftrag, seinen Büchsenmeister zu Innsbruck

Gregor Löffler und Georg Füger, Salzmair in Hall, an sein Hoflager zu senden.

Wilhelm Schurf antwortete dem Könige am 10. April, Füger und Löffler hätten sich sofort bereit erklärt, dem Befehle des Königs nachzukommen. Dieselben finden wir auch in der That, und zwar nicht lange darnach, am Hofe des Königs zu Augsburg. Ersterem trug König Ferdinand auf, „den grab- oder pildguss nach laut weiland kaiser Maximilians verordnung und testaments gar in das werk zu bringen und zu volziehen", letzterem befahl er, von der durch Steigerung des Salzpreises erzielten Mehreinnahme vierteljährlich 750 Gulden zur Deckung der Kosten des Grabgusses zurückzulegen.

Die noch zu gießenden Bilder waren nach dem Verzeichnisse Kölderers vom Jahre 1528: Chlodwig, Karl der Große, König Otopert, St. Stefan, Königin Gisela, Virida, Haug und Radepot von Habsburg, Ottokar und Julius Cäsar. Von diesen Bildern wurden aber Ottokar und Julius Cäsar von Kaiser Karl V. ausgeschieden [1]).

Zunächst sollte Gregor Löffler das Bild Chlodwigs gießen. Die Zeichnung zu diesem Bilde erhielt er vom Maler Christoph Amberger. Es ist also wieder ein Maler, auf welchen in erster Linie der Wert eines plastischen Werkes zurückzuführen ist. Christoph Amberger, geboren 1490 zu Nürnberg, zählte zu den berühmtesten Bildnismalern seiner Zeit und stand bei Kaiser Karl V., welcher ihm mehrmals saß, in hohen Gnaden. Kaiser Karl soll sein von Amberger 1530 gemaltes Bildnis auf gleiche Linie mit dem von Titian gemalten gestellt haben. Es ist also wol anzunehmen, dass König Ferdinand selbst diesen zu jener Zeit in Augsburg thätigen Maler zur Anfertigung der Zeichnung zu dem Bilde Chlodwigs ausersehen hat.

Allein nicht blos Chlodwig, sondern auch eine Reihe anderer der genannten Bilder ließ König Ferdinand in diesem Jahre durch Christoph Amberger anfertigen. Ein gütiges Geschick hat uns die wertvollen Entwürfe im Cod. 8007 der k. k. Hofbibliothek erhalten [2]). Dass wir hier wirklich Handzeichnungen des berühmten Meisters vor uns haben, dürfte Folgendes wol fast unzweifelhaft machen. Der Codex enthält auf sieben nicht ganz gleich großen Blättern Papier

[1]) Jahrbuch, a. a. O. XI, Reg. 6388, 6389, 6390.

[2]) Auch dieser Codex ist in den Mittheilungen der Central-Commission (1864), Bd. 10, S. LXV erwähnt, ohne dass jedoch sein Wert erkannt worden wäre.

in Großfolio Entwürfe, Tuschzeichnungen, die alle von demselben Meister herrühren, in derselben Manier gezeichnet sind. Gemäß ihren Aufschriften stellen sie dar: Gisa, Erzherzogin zu Österreich; Ottopertus; S. Stephanus, rex Ungariae; Radepoto; Virida; Haug der Groß, Fürst zu Habspurg; Carolus Magnus. Diese sind also gerade die meisten jener Bilder, die wir eben als noch fehlend angeführt haben. Nun ist auf dem letzten Entwurfe Carolus Magnus rechts oben in der Ecke vermerkt: „Dergleichen pildnuß ist maister Gregori Löffler, kgl. M. puchsengießer, geen Ynnsprugg geschickht worden. Actum Wien den 2. octobris anno 1548." Am 2. October 1548 ist also eine Kopie dieses Bildes Karls des Großen an Gregor Löffler von Wien nach Innsbruck gesandt worden. In der That trägt die Eingabe Löfflers vom 26. August 1548, worin er um Auskunft bittet, welches Bild nach dem Chlodwigs, das er in Arbeit habe, an die Reihe komme, auf der Rückseite die Entscheidung des Königs: Wenn das Bild Johanna von Spanien noch nicht gegossen sei, solle dies gemacht werden, sonst aber „das Karolus Magnus, wie hineben auch conterfet ist und schikcht (geschickt wird), für das genommen und gemacht werde. Expeditum per L. 3. octobris anno 1548." In eben derselben Eingabe vom 26. August sagt Löffler, er habe die Arbeit am Bilde Chlodwigs sogleich nach Empfang der Zeichnung von Augsburg begonnen und dies sei nun sechs Wochen. Damit kommen wir auf Mitte Juli als den Zeitpunkt, wo der Entwurf Ambergers (diesen nennt dann Löffler später einmal ausdrücklich) zu Chlodwig vollendet war und vom Meister direkt nach Innsbruck geschickt wurde. So erklärt es sich, dass Chlodwig nicht unter den Bildern des Codex ist. Es ist wol wahrscheinlich, dass alle diese Zeichnungen in der Zeit bis October vollendet und in den Händen Königs Ferdinand waren, der davon zunächst Karl den Großen ausgeführt wissen wollte.

Ein direkter urkundlicher Beweis ist allerdings für Ambergers Urheberschaft dieser Entwürfe nicht vorhanden, aber alles stimmt so vortrefflich in einander, dass dieselbe in höchstem Grade wahrscheinlich ist, besonders wenn man bedenkt, dass um diese Zeit kein anderer Meister in Verbindung mit der Grabarbeit genannt wird.

Eine nähere Vergleichung dieser Zeichnungen mit der Statue Chlodwigs, zu welcher dieser Meister die Zeichnung urkundlich geliefert hat, müsste uns den letzten Zweifel nehmen. Die schon von Lübke der Statue Chlodwigs nachgerühmte „lebendige Auffassung", die „elegante" Erscheinung der dargestellten Persönlichkeit, insbesondere

Aus dem Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses
Bd. XI, S. 197.

Aus dem Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses
Bd. XI, S. 199.

die Bewegung der Arme und Hände, lassen den gleichen Meister nicht verkennen.

Die Statue Chlodwigs und die uns von Amberger erhaltenen Zeichnungen setzen uns nun erst vollends in die Lage, diesen Meister zu würdigen. Schon das erste Blatt: Gisa, Erzherzogin von Österreich, weist auf einen Künstler, der auf der Höhe seiner Zeit steht. Die Zeichnung der edlen Gestalt stammt von unverkennbarer Meisterhand; die Bewegung der Hände ist mit feinster Empfindung gegeben, die Figur selbst voll Leben; und doch erkennt man auf den ersten Blick, dass die Komposition für plastische Ausführung gemacht ist. Der Maler Amberger verstand dies ungleich besser als der Maler Sesselschreiber. Die Sicherheit, mit welcher die Figuren hingesetzt sind, ist bewundernswert. Zu wiederholten Malen hat der Künstler den ursprünglichen Bleistiftentwurf direkt mit dem Pinsel korrigirt oder aber Details hineingezeichnet. Allerdings sind nicht sämmtliche Blätter von gleichem künstlerischen Wert; bei den letzten Figuren werden die Entwürfe zu flüchtig, insbesondere aber überwuchert eine zwar phantasievolle, aber unzeitgemäße Ornamentik zu sehr die Gestalt selbst. Die richtige Grenze scheint uns noch in der Figur des Königs Stefan von Ungarn eingehalten zu sein, an welcher die Gestalt als solche zu voller Geltung kommt. Bemerkenswert an derselben ist auch das Bestreben des Künstlers, dem Fremdartigen des magyarischen Volkes gerecht zu werden. Doch kehren wir zur Statue Chlodwigs zurück.

Löffler machte sich gleich nach der Rückkehr von Augsburg an die ihm übertragene Arbeit. Schon am 26. August berichtet er an den Rath Wilhelm Schurf, er habe gleich nach Empfang der Zeichnung „bildschnitzer, wachs und alle notturft bestellt" und bereits sechs Wochen an dem Werke gearbeitet. Die ihm übertragene, für ihn, den Büchsengießer, doppelt ehrenvolle Arbeit machte ihm große Freude, da er nun auch Gelegenheit fand, sich als Meister in der Bildgießerei zu zeigen. Er wolle, sagt er, „alles ganz und von einem stuck machen [1]), damit solch bild um so vil ganz und reiner gefall." „Es soll", sagt er anderswo, „solcher maßen und gestalt gemacht und verfertiget werden, dass kgl. M., so dieselbe es besichtigen, gnedigistes und gutes gefallen darob haben." Im folgenden Jahre (1549) erhielt er durch den Salzmair in Hall auf den „erstlichen christlichen kunig zu Frankreich" eine Abschlagszahlung von 400 fl.

[1]) Die Statuen der Gießerei in Mühlau, auf die Löffler anspielt, wurden, wie wir gesehen haben, stückweise gegossen.

An Metall erhielt er von Hans Ott, Hauszeugmeister zu Innsbruck, 1549 „auf den guſs des kunigs Chlodophen und des großen kaiſer Karlen“ alte Hacken- und Handbüchſen- von Meſſing im Gewichte von 34 Centnern. Wahrſcheinlich auf eine ihm zugekommene Betreibung erwiderte er, es läge zwar in ſeinem eigenen Vortheil, „mit der arbeit fürderlicher zu verfahren“, weil er dann „die belohnung um ſo vil ſtattlicher davon gehaben möcht“; allein er wolle dieſe Arbeit nicht übereilen, ſondern ihr Zeit und Weile ſchenken, damit ſie „rein, ſauber und zierlich“ ausfalle. Auch müſſe „die form ſolchs pilds fein ſanft ſtetigs mit ainer warmen ſtuben getrucknet werden.“ Was die Zeit der Vollendung des Bildes anbelangt, hatte Löffler unterm 26. Auguſt 1548 verſprochen, dasſelbe „auf nächſtkünftige weihnachten gewiſslich zu gießen.“

Verſchiedene andere Arbeiten, die dem Meiſter übertragen wurden, machten es ihm jedoch unmöglich, dieſen Termin einzuhalten. Aus ſeiner am 10. Mai 1550 vorgelegten Rechnung zu ſchließen, hat Löffler die Statue erſt im Frühling dieſes Jahres ganz vollendet; denn daſs er nach Vollendung des Bildes noch lange mit der Rechnung hätte warten laſſen, läſst ſich von dem pünktlichen Manne nicht annehmen. Im ganzen aber hat der „ernveſt maiſter Gregori Löffler“ ſein Wort getreulich gehalten. Die Statue iſt in der That in „einem ſtuck“ gegoſſen, „ganz und rein, ſauber und zierlich“. Jeder Kenner muſs ihm dies beſtätigen und Löffler zuſtimmen, wenn er am Schluſſe ſeiner Rechnung ſagt: „Solch pild mag auch neben den andern vorigen pildern ſich wol ſehen laſſen“.

Als das Bild vollendet war, erſchienen Wilhelm Ritter von Schurf, Pfleger zu Rottenburg und Ambras, und Georg Füger, Salzmair von Hall, als Verordnete im Guſshaus des Meiſters, um den Erzguſs in Empfang zu nehmen. Bei Abwägung der ganz aus Meſſing gegoſſenen Statue ergab ſich, daſs dieſelbe an ſich allein 12 Centner 34 Pfund wog. Das „kathell“ (Capitäl, Sockel), die „fluegl“ (des königlichen Rockes), „ſchwert, dollich, kron, kerz, ſporn uno dergleichen zugehörde“[1]) wogen 7 Centner 39 Pfund; alles zuſammen hatte alſo ein Gewicht von 19 Centnern 73 Pfund. Für jeden Centner rechnete Löffler 28 Gulden als Arbeitslohn, „inmaßen dasſelbe hievor den gießern zu Mullin (Mühlau) darum gegeben worden“. Dies wurde in der That auch dem Gilg Seſſelſchreiber

[1]) „Dollich, kerz und ſporn“ ſind nicht mehr vorhanden.

und den beiden Godl bei größeren Arbeiten bezahlt und, wie sich hier Löffler auf die Bezahlung Sesselschreibers beruft, so hatte sich letzterer auf „den meister in Nürnberg“ berufen, dem für seine Arbeiten auch 28 Gulden per Centner bezahlt worden seien. Der Arbeitslohn war also ein halbes Jahrhundert derselbe geblieben.

In der Rechnung Löfflers findet sich folgender Posten, der uns den Meister, welcher die Visirung (Zeichnung) der Chlodwig-Statue geliefert, vorführt:

„So hab ich maister Cristoffen Amberger, maler zu Augsburg, auf der herren befehl bezalt um die gestellte visirung des kunigs Chlodolphus zehen taler und von derselben visir hieher zu tragen belonung dreißig kreuzer, thuet 11 gulden 50 kreuzer.“

Löfflers ganze Forderung betrug somit 564 Gulden 16 Kreuzer 2 Pfennige. Von dem zum Guss verbrauchten Metall sagt Löffler, dass ihm mehr als vier Centner „im feuer abgangen seien, daher er das verbrauchte Metall auf 25 Centner veranschlagte. Den Centner Metall verrechnete er zu sechs Gulden. Die Methode Löfflers, Erz zu gießen, wich nach seiner Angabe von der anderer Gießer wesentlich ab. Löffler schmolz das Messing nicht in „teglen“ (Tiegeln), sondern im Ofen. Löffler thut sich auf diese Kunst zu gießen sehr viel zu Gute; er sagt von derselben: „Den messing in den öfen zu schmelzen ist treffenlich streng, dermaßen daß wenig maister befunden werden, die den messing mit öfen frei wie ander metall schmelzen kunten, sondern müssen den nur in teglen schmelzen und meistern.“

Die Statue Chlodwigs nimmt, sowol was die Zeichnung als die Ausführung anbelangt, in der gesammten figuralen Plastik des Grabmals Kaisers Maximilian einen hervorragenden Platz ein. Dem Künstler kam freilich besonders zu statten, dass er keine Porträtfigur zu schaffen hatte, welche ihm so manche Beschränkungen auferlegt hätte, sondern eine Idealgestalt, bei deren Zeichnung seiner Kunst völlig freier Spielraum blieb, wie denn auch mit Ausnahme des zuletzt gegossenen Bildes Gottfrieds von Bouillon alle Bilder, welche Persönlichkeiten aus der Vorzeit darstellten, sich in vieler Beziehung vor den übrigen auszeichnen. Die Figur Chlodwigs ist eine prächtige Gestalt mit bestimmten, ausdrucksvollen Gesichtszügen, welche von einem tief herabwallenden, naturwahr behandelten Barte umflossen werden. Sehr geschickt ist der Kontrast dargestellt zwischen den langen, weichen Locken des Bartes und der Haare und dem kurzhaarigen Pelzwerk, womit der Kragen des Leibrockes und die offenen Ärmel verbrämt sind. Um den Hals trägt die Statue eine reiche Kette mit dem Kruzifix, das nebst den seinen reichornamentirten

Rock zierenden Lilien den „allerchriſtlichſten König“ kennzeichnet. Auch Arm- und Beinſchienen und insbeſonders das Schwert ſind in glänzender Weiſe ausgeſtattet.

Löffler hatte ſich, um in der Arbeit des ihm übertragenen Bilderguſſes nicht aufgehalten zu werden, wie wir ſahen, ſchon früher, nämlich am 28. Auguſt 1548, an Ritter Wilhelm Schurf mit der Bitte gewendet, derſelbe möge ſich bei König Ferdinand dafür verwenden, daſs die nächſtfolgende Arbeit beſtimmt werde, um den Bildſchnitzer, wenn derſelbe mit dem Bilde Chlodwigs fertig geworden, weiter beſchäftigen zu können und ihn nicht zu verlieren. Es ſei ihm daher nothwendig zu wiſſen, welche Bilder der König zunächſt herſtellen und „auf was manier, küriß oder ſonſt“ er ſie gießen laſſen wolle.

Die Bitte Löfflers wurde König Ferdinand unterbreitet und dieſer antwortete am 3. October 1548, wenn das Bild ſeiner Mutter, Königin Johanna von Spanien, noch nicht geſchnitzt und gegoſſen ſei, ſo ſolle Löffler zuerſt dieſes Bild gießen und ausbereiten; ſonſt ſolle zunächſt das Bild „Carolus“ nach der mitfolgenden Zeichnung gegoſſen werden.

Die Regierung zu Innsbruck ſchrieb nun demſelben, das Bild der Königin Johanna ſei bereits gegoſſen und ſtehe jetzt bei den anderen Bildern zu Mühlau[1]). Sie habe daher Löffler den Auftrag gegeben, Karl den Großen zu ſchnitzen und zu gießen.

Das Bild Karls des Großen wurde von Gregor Löffler in der That, wenn auch erſt nach längerer Zeit in Arbeit genommen. Er hatte, wie aus einem Berichte der Regierung zu Innsbruck an König Ferdinand vom 26. Auguſt 1560 hervorgeht, zu dieſer Zeit die Form zum Guſſe fertig gemacht.

Nach dem Bilde Karls des Großen ſollten, ſo hatte es Ferdinand verlangt, die Bilder „Haug der Große fürſt zu Habspurg, Julius Cäſar, der erſt Römiſch kaiſer, Ottopert kunig zu Provanz herzog zu Steyr und ſant Stephan kunig zu Hungern“ gegoſſen werden. Die Regierung ſtellte jedoch dem Könige vor, daſs die Verwandtſchaft dieſer „potentaten“ mit dem Hauſe Oeſterreich doch eigentlich ſehr weit hergeholt ſei, und meinte, im Hinblicke auf die großen Koſten, welche der Guſs dieſer Bilder verlange, ſollte der König dieſen vor der Hand einſtellen und dafür die Bildniſſe Kaiſers

[1]) In demſelben Berichte vom 17. October (Jahrbuch, a. a. O. Reg. Nr. 6757) bemerkt die Regierung, Johannas Bild ſei ſchon vorhin „ganz zierlich“ gegoſſen worden, jedoch nicht durch Löffler.*

Maximilian „als fundator dies werks", Kaisers Karl V. und der verstorbenen Gemahlin Ferdinands, Königin Anna von Ungarn gießen lassen.

Die Antwort König Ferdinands lautete dahin, Löffler solle das Bild Karls des Großen gießen, im Uebrigen aber solle bis auf seinen weiteren Beschluss nichts vorgenommen werden.

Das Bild Karls des Großen wurde nicht mehr gegossen, obwol Löffler schon 1551 zweihundert Gulden auf diesen Guss erhalten und noch neun Centner Erz vom Gusse der Statue Chlodwigs im Vorrath hatte. In dem mir vorliegenden urkundlichen Materiale finde ich keine Andeutung, dass der Guss vollzogen worden wäre.

In die Zeit zwischen dem Gusse des Bildes Chlodwigs und der Anfertigung des Bildes Karls des Großen fällt eine Arbeit, welche jedoch nicht für das Grabmal, sondern für einen anderen Zweck bestimmt gewesen ist. Es ist dies ein Bildnis Kaisers Maximilians I., zu welchem König Ferdinand am 29. März 1553 von der Regierung zu Innsbruck eine Zeichnung verlangt hatte, welche diese auch anfertigen ließ und dem Könige übersendete. Das Bild sollte nach dem Befehle des Königs die Person Kaisers Maximilian I., aufrecht stehend, in kaiserlichem Ornate, mit der Krone auf dem Haupte und eine Kerze in der Hand haltend, vorstellen und „eine zimbliche mannslenge" haben. Die von Hans Reisacher, einem Schüler des Meisters Sebastian Schel, verfertigte Zeichnung zu diesem Bilde wurde am 22. Mai 1553 an den König abgesendet und kam im Juni mit dem Auftrage zurück, das Bild durch Löffler gießen zu lassen.

Gregor Löffler, welcher das Gießen von Bildern schon satt hatte, übergab der Regierung eine schriftliche Aeußerung, in welcher er sagt, er nehme diese Arbeit nicht gerne an, da das Bildgießen „ein fast ungesund und sorglich werch" sei, und nur, um mit „leib und guet" seinen Gehorsam und seine Dienstwilligkeit zu zeigen, wolle er den Guss dieses Bildes übernehmen und mit seinem Verstande und seiner Kunst dem Könige dienen. Was das Bild selbst anbelange, so müsse er vor Allem wissen, ob es zu den anderen großen in Mühlau stehenden Bildern oder für eines der Spitäler gehöre. Im ersten Falle würde es nach der Visirung zu klein und unansehnlich werden, da die anderen Bilder um einen guten Schuh höher wären. Das Bild müsse nothwendig die Größe des Bildes Kaisers Friedrich erhalten; obwol aber dieses 30 Centner und 76 Pfund wiege, erbiete er sich, um zu zeigen, dass er nicht seinen, sondern des Königs Nutzen im Auge habe, das Bild Maximilians gleich hoch, zierlich

und ansehnlich im Gewichte von 20 Centnern herzustellen, somit, den Centner zu 28 Gulden gerechnet, um den Preis von 560 Gulden.

Im anderen Falle, nämlich wenn das Bild für eines der Spitäler bestimmt sein sollte, glaube er, dass es hinreichend sei, dasselbe in der Größe, wie sie die Visirung verlange, auszuführen. Er würde auch allen Fleiß anwenden, damit das Bild nicht über 10 oder 12 Centner schwer würde. Die Kosten würden in diesem Falle 300 Gulden betragen.

Nachdem neben diesen letzteren Zeilen die Bemerkung „placet“ steht, so war das Bild für einen anderen Zweck und nicht für das Grabmal Kaisers Maximilian bestellt worden.

Für die Annahme, dass das Bild für eines der sieben Spitäler, welche Kaiser Maximilian in seinen sieben Fürstenthümern errichtet wissen wollte, bestimmt war, spricht auch die Art und Weise, in welcher die Zeichnung den Kaiser darstellt. Nach seinem Testamente sollte nämlich für jedes dieser Spitäler „ain pild von unserer person und unserem Angesicht gegossen werden, mit einer kerzen in der hand die ein ewig liecht sei“ und die allzeit beim Hochamt nach dem Evangelium Johannis Gott zu Lob, dem heiligen Ritter St. Georg zu Ehren angezündet werden sollte. [1])

Ueber die Ausführung des Bildes liegen weitere Nachrichten nicht vor.

Aus der weitläufigen Aeußerung Löfflers erfahren wir auch etwas über den Bildhauer, welcher die Statuen: Chlodwig und Karl den Großen modellirt hat. „Ich bin,“ schreibt der Meister „fürwahr disе zeit mit keinem künstlichen gueten bildhauer nit versehen; dann der maister, so ich vorhin gehabt und darauf abgericht, der mir die nägsten zwei pild geschnitten, ist tod und sonst der zeit keiner hie“.

Dieser Bildhauer habe einen jungen Sohn hinterlassen, den er zu dieser Arbeit abzurichten willens sei; denn von anderen Orten Bildhauer kommen zu lassen, fordere zu große Kosten. Am Schlusse seiner Aeußerung bemerkt Löffler, dass er aus dem Bildgießen geringen Nutzen ziehe. Wenn er auch für ein solches Bild 300 Gulden erhalte, müsse er davon allein dem Bildschnitzer, der es schneide, für Speise und Lohn 60 Gulden, und dem Goldschmied, der es „ausseibert“, für Speise und Lohn 50 Gulden geben. Das Metall selbst, das er dazu brauche und verbrenne, könne er unter 80 Gulden nicht bekommen und das Wachs, „darein das pild geschnitten wird“

[1]) Bucholtz, a. a. O., Bd. I, 480, und Jahrbuch, a. a. O. Reg. 480.

und welches nicht mehr herausgebracht werden könne und berechne, komme ihm auf 30 Gulden zu stehen. Es stehen ihm also für all seine „müe, arbait, fleiß, sorg und üblen gemachen", somit für den großen Zeitverlust nur 80 Gulden.

Der von Gregor Löffler erwähnte Bildhauer, welcher die Bilder Chlodwigs und Karl des Großen modellirt hat, ist Veit Arnberger. Es ist dies der einzige „bildschnitzer", den wir zu dieser Zeit bei Löffler in Verwendung finden. 1548 schnitt Arnberger demselben auch die Form des Ehrenpfennigs, welchen die Tiroler Stände von Löffler in Silber gießen ließen und welchen sie als Ehrengeschenk für den durch Innsbruck reisenden Prinzen Philipp von Spanien bestimmt hatten. Dieser Pfennig war von ansehnlicher Größe: der Guss desselben erforderte nicht weniger als 374 Mark Silber. Die Stände hatten zur Herstellung desselben [illegible] Gulden bewilligt. Die Zeichnungen zu diesem so bedeutenden Ehrengeschenke verfertigten die drei Innsbrucker Maler Paul Dax, Hans Polhammer und Degen Pirger.

Dass dieser Ehrenpfennig von Veit Arnberger geschnitten und von Löffler gegossen worden ist, bestätigen folgende hier vom Kammermeister verzeichneten Ausgaben. Am 10. Dezember 1548 zahlt die tirolische Kammer dem Veit Arnberger, Bildschnitzer für „dem form des erenpfennigs" 15 Gulden und am 15. April 1549 den drei Gesellen Löfflers, welche mit „gießung und fertigung des erenpfennigs viel müe gehabt", als Trinkgeld 5 Gulden.

König Ferdinand ließ dem Prinzen durch die Innsbrucker Regierung viel Aufmerksamkeiten erweisen. So befahl er auch, seinem Vetter die „gegossen pilder" zu Mühlau sehen zu lassen.

Das Letzte, was Arnberger im Auftrage der tirolischen Regierung zu „schneiden" erhielt, waren Mantuaner Sechzehner und Schaffhausner Kreuzermünzen, welche in Verruf gekommen waren und daher durch ein mit Abbildungen dieser Münzen versehenes Dekret außer Kurs gesetzt wurden. Arnberger erhielt für diese Arbeit 10 Gulden.

Veit Arnberger war 1548 von der Regierung selbst aus Brixen berufen worden und diese bezeichnete ihn als einen „geschickten bildhauer". Auch Löffler nennt ihn einen „kunstlichen guten bildhauer". Arnberger starb jedoch bereits 1551. Er hinterließ einen Sohn, mit welchem Löffler, wie er sagte, es „versuchen" wollte. Die hinterlassene Gattin Arnbergers, Barbara, welche diesen bereits als Witwe geheiratet hatte, finde ich 1554 einem dritten Manne, dem Valentin Zaler, Bürger zu Hall, angetraut. König Ferdinand hatte ihr mit

Erlaſs vom 8. Mai 1551 auf vier Jahre einen Gnadengehalt von wöchentlich vier Pfund Bernern bewilligt. Nach Ablauf der vier Jahre ſuchte ſie um die weitere Verabfolgung dieſer Unterſtützung an. In der an König Ferdinand gerichteten Bittſchrift ſagt ſie, ihre früheren zwei Männer ſeien beide Bildſchnitzer geweſen und „mit irer arbait, ſonderlich mit ſchnaidung in wachs", vielfältig in des Königs Dienſt gebraucht worden. Die „ſchwere arbait des wachsſchneidens zu den pildern in Milen" (Mühlau) ſei mit eine Urſache an dem Tode ihres Mannes, Meiſters Veit, geweſen und ihre Kinder ſeien noch nicht ſoweit zu Jahren und Verſtand gekommen, daſs ſie ihren Unterhalt ſuchen und verdienen könnten. König Ferdinand würdigte die Bitte der Witwe und ließ ihr den Gnadengehalt noch weiter verabfolgen. Sie erhielt 1553 41 Gulden 36 Kreuzer.

Die oben näher erwähnte ſchriftliche Aeußerung des Gregor Löffler überſendete die Regierung zu Innsbruck am 26. Juni 1553 an König Ferdinand, welcher jedoch in Betreff des Bildes Kaiſers Maximilian I. keine Verfügung traf, die Angelegenheit des Guſſes weiterer Bilder aber erſt Ende 1557 oder Anfang 1558 wieder aufnahm. Am 13. Jänner 1558 zeigt nämlich die Regierung zu Innsbruck dem Kaiſer Ferdinand die Bereitwilligkeit Löfflers an, „die übrigen acht pilder zu gießen". Wie wir jedoch bereits geſehen haben, war im September 1560 nur das Bild Karls des Großen bis auf den Guſs fertig geworden.

Gregor Löffler erſcheint von da an nicht mehr mit der Herſtellung eines für das Grabmal beſtimmten Bildes beſchäftigt; die ganze noch ausſtändige Grabarbeit kam, wie wir ſehen werden, in andere Hände.

Das oben erwähnte für eines der ſieben Spitäler beſtimmte Bild Kaiſers Maximilian I. mit einer Kerze in der Hand, welche während des Gottesdienſtes angezündet werden ſollte, gibt mir Anlaſs zu einigen Bemerkungen über die Kerzen, mit welchen auch die großen das Grabmal umſtehenden Erzbilder verſehen worden ſind. Das erwähnte Bild Maximilians beweist, daſs es üblich war, Statuen mit brennenden Kerzen zu verſehen. Wenn Seſſelſchreiber in ſeinen Entwürfen der Grabbilder dieſe wol mit brennenden Kerzen darſtellt, ſo deutet dies vielfach darauf hin, daſs die Bilder bei gewiſſen Gelegenheiten an Stelle der in Erz gegoſſenen „kerzen" und Scepter mit brennenden Wachskerzen verſehen werden ſollten. Dies geſchah ſpäter auch in der That wiederholt, ſo am 5. und 6. März 1612, an welchen Tagen in der Hofkirche zu Innsbruck die Trauergottesdienſte aus Anlaſs des Ablebens Kaiſers Rudolf II

abgehalten wurden. Bei dieser Gelegenheit wurden, wie eine Relation hierüber bemerkt, „jedem bild herunten in der kirchen windliechter aufgesteckt". Nur dem Kaiser Maximilian und den vier Bildern auf dem Kenotaph wurde „nichts aufgesteckt". Dasselbe geschah 1619 bei den Exequien für die verstorbene Gemahlin Kaisers Rudolf II. In den betreffenden Vorschlägen der tirolischen Regierung an Erzherzog Leopold, welchen gleichzeitig die oberwähnte Relation beigeschlossen wurde, sagt dieselbe: „Nicht weniger halten wier auch für ain notturft, den gossenen pildern herauszen in der kirchen jedem ain großen waxin windliecht in die hand zu stecken".

Auch bei den Exequien für Kaiser Ferdinand II. wurde es „mit der beleuchtung auf die altär und windlichter für die metallene bilder wie anvor gehalten".

Bei solchen Trauergottesdiensten wurde im Presbyterium ein mit allen Wappen und Insignien des kaiserlichen Hauses und zahlreichen Lichtern versehener Katafalk errichtet, Altäre und Betstühle mit schwarzen Tüchern behängt und, während Priesterschaft und Hofkapelle das De profundis anstimmten, die gelben Wachsfackeln der ernsten Gestalten angezündet. Die ehrwürdigen Gestalten aus längstvergangenen Zeiten mögen in der Grabkirche des Kaisers Maximilian in der That einen mächtigen, jedenfalls ganz ungewöhnlichen Eindruck auf die selbst in tiefe Trauer gekleideten Theilnehmer der Todtenfeier gemacht haben.

6. Das Kenotaph mit den Reliefbildern. Die Gebrüder Abel 1561—1562.

Mit dem Fortschreiten des Baues der zur Aufnahme des kaiserlichen Grabmals bestimmten Kirche zum heiligen Kreuz in Innsbruck sah sich Kaiser Ferdinand veranlasst, nun auch an die Ausführung des Grabes selbst zu denken. Die ersten Anzeichen seiner Sorge hiefür reichen vor das Jahr 1556 zurück. Ein Bericht des Hermes Schallautzer, an Ferdinand noch als König gerichtet, also vor dem 24. Februar 1556 geschrieben (im Anhang mitgetheilt), gibt uns hier die früheste Aufklärung. Schallautzer hatte von Ferdinand mündlich den Befehl erhalten, „bemelte begrebnuß in die kirchen zu Innsbrugkh bei dem neuen stift- oder colegiogepeu mit den 40 großen und 132 khlainen bildern einzuthailen". Wie nun diese Eintheilung gedacht war, geht aus den letzten Worten des Berichtes hervor, wonach die vierzig großen Statuen unten, die hundert kleinen Statuen aber in der Höhe zwischen und an den Pfeilern der Kirche und an die

32 Bruſtbilder an den beiden Emporen angebracht werden ſollten. Bezüglich des Grabes hielt man ebenfalls noch an der Idee Maximilians feſt, die vierundzwanzig Hauptſtücke aus der Ehrenpforte ſollten „umb das grab gegoſſen“ werden. Zu dieſem Zwecke hatte Schallautzer nach Befehl des Königs ein ſolches Hauptſtück durch den Hofmaler Erzherzogs Ferdinand, Francesco de Tertiis, und zur Vorſicht auch noch durch einen deutſchen Maler Namens Heinrich Vogtber in der Größe, wie es auf das Grabmal kommen ſollte, „abkunterfechen“ laſſen. Weiter legte Schallautzer ſeinem Berichte den Grundriſs des Grabes bei, dann einen Aufriſs desſelben, „wie es ganzes geziert ſoll ſein“, mit allen in der Ehrenpforte verzeichneten Wappen, endlich ein nicht ganz vollſtändiges Exemplar der Ehrenpforte. Wer den Entwurf zu dem Kenotaph gemacht hat, geht aus dem Berichte nicht hervor.

Auch auf die Inſchriften zu den vierundzwanzig Hiſtorien der Ehrenpforte hatte Kaiſer Ferdinand bereits Bedacht genommen und ſeinem Kanzler Dr. Seld den Auftrag gegeben, die alten ſechszeiligen deutſchen Strophen der Ehrenpforte ins Lateiniſche zu übertragen. Dies war geſchehen und Schallautzer legte die Uebertragung ſammt „ſeiner gnaden guetbedunkhen“ bei. Dieſe lateiniſche Ueberſetzung Selds iſt, wenigſtens ihrem Wortlaute nach, erhalten; ſie war zunächſt eine wörtliche Uebertragung. Selds Gutachten dagegen iſt nicht mehr vorhanden.

Auf dieſen Bericht Schallautzers ſcheint zunächſt keine weitere Entſchließung Ferdinands erfolgt zu ſein.

Mit dem Stocken des Kirchenbaues im Jahre 1556 war wol auch die Sorge für das Grabmal mehr in den Hintergrund getreten. Erſt zu Anfang 1559 hören wir wieder von demſelben. Am 13. Jänner dieſes Jahres ertheilte Kaiſer Ferdinand von Augsburg aus der Regierung zu Innsbruck den Befehl, den Kammerſekretär Paul Uſchall „mit der viſier der begrebnns, ſo wir ime machen zu laſſen bevelch geben, und ander ſachen halben“ an ſeinen Hof zu ſchicken. Es läſst ſich nicht ſagen, wie und von wem dies von Uſchall doch wol in Innsbruck beſtellte „viſier“ gemacht geweſen und in welchem Verhältnis es zu dem früher erwähnten von Schallautzer an Ferdinand übergebenen geſtanden iſt.

Einer dieſer Entwürfe aber wurde zur Grundlage weiterer Berathung genommen. Wieder iſt es ein Bericht Schallautzers vom Jahre 1559 oder 1560, der hier aufklärend eintritt und uns den Uebergang vom urſprünglichen Plane Maximilians zu dem Werke, wie es dann auch wirklich ausgeführt wurde, bezeichnet. Die drei

in kaiserlichen Diensten stehenden Künstler Peter Vorabuschka (Ferabosco), Jakob Strada und Natale Venezian hatten ihr Gutachten in dieser Sache abzugeben. Diese zusammen mit Schallautzer hielten am 27. August (1559 oder 1560) ihre Berathung. Das wichtigste Ergebnis derselben war der Antrag, das Grabmal ganz in Marmor, die Reliefs in weißem Marmor auszuführen. Damit war die Idee Kaisers Maximilian I. verlassen. Das Erz musste dem Marmor weichen.

Der Entwurf zu dem ganzen Grab sollte nach diesem Gut- von einer Hand gemacht werden, und zwar von jenem Künstler, der das Bild des Kaisers und die „kindlen" auf dem Grab entworfen hatte; der Name ist wieder nicht genannt. Ebenso sollten alle Reliefs und die „kindlen" von einem Meister ausgeführt und in gleicher Weise die „visirungen oder patronen" von Wachs oder Anderem, also die Modellirung von einer Hand gemacht werden.

Das Gutachten wurde nun in der That die Grundlage für die Verhandlungen und den Vertrag, der am 28. April 1561 mit den Brüdern Bernhard und Arnold Abel, Bildhauern aus Cöln abgeschlossen wurde, nach welchem denselben die Herstellung des Kenotaphs sammt den unmittelbar dazu gehörigen Erzbildern übertragen wurde.

Wer dem Kaiser die Brüder Abel zu dieser Arbeit empfohlen hat und welche Verhandlungen mit denselben vor dem Abschlusse des Kontraktes mit denselben gepflogen worden sind, ist noch unbekannt; es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass Florian Abel, Maler in Prag[1]) welcher zu gleicher Zeit den Auftrag hatte, die Zeichnungen zu den Reliefs des Grabmals anzufertigen, seinen Brüdern dazu verholfen hat.

Der Kontrakt[2]) mit den Bildhauern Abel verzeichnet in erster Linie, welcher Marmor zu den einzelnen Stücken verwendet werden solle, sowie die Maße derselben; dann wird bemerkt, dass alle diese Stücke, das von den beiden Bildhauern auszuführende „pildwerch" ausgenommen, von den kaiserlichen Werkleuten zu Innsbruck nach Angabe der beiden Abel herzustellen seien. Dagegen werden letztere verpflichtet, selbst, doch auf Kosten des Kaisers, zu den betreffenden Steinbrüchen zu reisen und „taugliche, guete, schön stain der rechten

[1]) Jeder der drei Brüder schreibt seinen Geschlechtsnamen anders: Bernhard schreibt: Abeill, Arnold: Abell und Florian: Abel. — Vgl. über die Brüder Abel auch Schönherrs Aufsatz in Meyer, Allgem. Künstler-Lexikon I, 17—19.*

[2]) Der Wortlaut des Kontraktes ist im Jahrbuch, a. a. O. Regest 7461 abgedruckt.

Farb und maß" brechen zu lassen. Namentlich solle zu den vierundzwanzig Historien „schöner weißer" Marmor zur Verwendung kommen. Für jede der vierundzwanzig Historien sollten die beiden Bildhauer 240 Pfund Pfennige (240 Gulden) erhalten und die Anfertigung derselben „von unten an, wie die nacheinander geen", beginnen.

„Dann, was die ritterlichen waffen (das Trophäenornament an der zweiten Stufe des Unterbaues), die vier virtutes an den örtern, die sechs runden kindlein oben auf dem rothen märbelstainen gesimbs, der kais. M. kniend pildnus sambt dem polster, die vier kindlein mit den kaiserlichen waffen der zwaien greifen, so durchprochen ganz rund, die vier adler auf den vier orten und die angehengten wappen betreffend sein", solle die tirolische Regierung mit den beiden Bildhauern und Gregor Löffler hinsichtlich des Gusses das Weitere verhandeln.

Schließlich wurden die beiden Abel verpflichtet, nach Vollendung der Historien und gegossenen Bilder alle Theile des Grabmals zu versetzen.

Wie aus den einzelnen Bestimmungen des Kontraktes hervorgeht, stimmt der in Marmor ausgeführte Theil des heutigen Monumentes im Allgemeinen mit denselben überein; nur wurde die oberste Stufe, auf welcher sich das Bild des knieenden Kaisers befindet, nicht aus schwarzem Marmor, wie es der Kontrakt verlangte, sondern aus rothem angefertigt. Dagegen wurde die Ausstattung des Monumentes mit Erzbildern sehr vereinfacht. Jetzt krönt das Werk bekanntlich nur die Erzstatue des im Gebete knieenden Kaisers; sonst aber finden wir nur noch die allegorischen Bilder der vier Kardinaltugenden (urkundlich immer mit „virtutes" bezeichnet) oben an den vier Ecken des mächtigen Kenotaphs angebracht, während nach dem mit den beiden Abel abgeschlossenen Kontrakte diese vier Bilder für die vier Ecken der ersten Stufe des Unterbaues bestimmt waren, auf der ersten Stufe oder dem Kreuzgesims aber, an den vier Ecken, vier Adler mit den kaiserlichen Wappen, ferner sechs „runde kindlein" und auf der letzten mit dem Bildnisse des Kaisers gekrönten Stufe „vier kindlein mit den kaiserlichen waffen der zwei greifen, so durchprochen und ganz rund", angebracht werden sollten.

Durch das Weglassen der vielen Kinder und Adler und die Ersetzung derselben durch die ursprünglich für den Unterbau bestimmten Virtutes hat der monumentale Charakter des Grabmals sicher nichts eingebüßt.

Zum Entwurf der Reliefbilder war, wie erwähnt, Florian Abel bestimmt worden. Es handelte sich zunächst um die Auswahl der vierundzwanzig Historien. Der Kanzler Dr. Seld hatte sich, wie wir sahen, schon früher im Auftrage Ferdinands mit dieser Frage befaßt. Jetzt, oder in der Zwischenzeit hatte er neuerliche Studien gemacht, die nothwendig wurden, weil man davon abging, einfach die vierundzwanzig Bilder der Ehrenpforte zu nehmen. Seld machte, wie uns mehrfache noch erhaltene Aufzeichnungen[1]) lehren, eingehende historische Studien über die Geschichte Maximilians, um die bezeichnendsten Momente seines thatenreichen Lebens herauszufinden. Er las die Geschichtswerke von Commine, Nauclerus und Pietro Bembo, excerpirte niederländische Chroniken (Chronycen van Holland, 1517, Leyden), die Geschichte der Bischöfe von Utrecht und Lüttich. Er stellte sich die Darstellungen der Ehrenpforte und die Ereignisse der Geschichte Maximilians chronologisch zusammen, bezeichnete die Historien der Ehrenpforte, die fortbleiben sollten, und entwarf ein Verzeichnis, gewissermaßen eine Auswahl der darzustellenden Begebenheiten. So gestaltete sich schließlich der endgiltige Entwurf für die Darstellungen und deren Inschriften heraus, der schon von Primisser, Denkwürdigkeiten 86—94, veröffentlicht wurde, im Anhange aber vollständig wiedergegeben wird. Die Aufschrift sagt, daſs Florian Abel von Cöln, nun zu Prag, die Historien zu malen habe und daſs ihm zuerst die Historia coronationis Aquisgranensis überschickt werden solle. Besonders interessant ist nun der Entwurf dadurch, daſs bei jedem Bilde in Bezug auf die Komposition eine Anweisung für den Maler beigegeben ist. Diese Anweisungen erstrecken sich nur auf die Angabe der allgemeinen Situation und Anordnung, dann auf die Einzelnheiten, die der Maler wissen muſste, so in Betreff der Fahnen und Schilde und der Kostüme in besonders ausgezeichneten Fällen. Auf eine getreue Abbildung der Lokalität, einer Stadt, eines Schlachtfeldes, einer Belagerung ist nur ganz ausnahmsweise Rücksicht genommen, nämlich bei Wien (Nr. 6) und Verona (Nr. 24). In fünf Fällen (Nr. 1, 4, 12, 13, 23) ist auf die Pictura antiqua verwiesen, welche ganz oder mit einigen Aenderungen benützt werden solle. Aus Nr. 1 geht direkt hervor, daſs hierunter die Darstellungen der Ehrenpforte gemeint sind. Ein Vergleich der Reliefs mit den betreffenden Hauptstücken der Ehrenpforte lehrt jedoch, daſs diese letzteren dem Meister Florian nur in sehr geringem Maße als Vor-

[1]) Dieselben wurden mir ebenfalls von Dr. Zimmermann freundlichst in Abschrift zur Verfügung gestellt.

bild gedient haben und theilweise dienen konnten. In vier Fällen: Vermählung Maximilians mit Maria, Philipp des Schönen mit Johanna und jener von 1515, dann in der Krönung Maximilians bot die Ehrenpforte nur die dürftigen Gruppen der wenigen Hauptpersonen. Zeigt sich in diesen bezüglich der Gruppirung immerhin eine ungefähre Uebereinstimmung, so ist diese kaum genügend, um überhaupt von Entlehnung sprechen zu können. Etwas mehr ist dies der Fall bei der Schlacht von Menzenbach 1504, wo in der Ehrenpforte das Gefecht dargestellt ist, dessen Hauptanordnung dann auch im Relief wiederkehrt. Bei den übrigen der Ehrenpforte und den Reliefs gemeinsamen Historien (Nr. 6, 7, 15, 16, 11 oder 18, 19, 20) ist von einer Entlehnung gar keine Rede, noch weniger natürlich bei jenen, welche überhaupt nicht in der Ehrenpforte vorkommen.

Am 3. Mai 1561 sendete der Kaiser den mit den Gebrüdern Abel abgeschlossenen Kontrakt an die Regierung zu Innsbruck, welcher er gleichzeitig eine ausführliche Instruktion in Betreff der beiden Meister und der von ihnen übernommenen Arbeit ertheilte. Denselben sollten Werkstätte und Wohnzimmer kostenfrei eingeräumt und die Kosten ihrer Reisen zur Gewinnung des nöthigen Marmors vergütet werden. Der rothe Marmor, von dem Uschall dem Kaiser eine mit Nr. 4 bezeichnete Probe gesendet habe, solle im Gebirge bei Salzburg, wo es einen ganzen Berg solchen Marmors gebe, gebrochen werden. Die Visirung der Historien und die Ueberschriften derselben sowie den Haupttitel werde er ehestens schicken.

In der Nachschrift sagt der Kaiser, er habe nachträglich gehört, dass sich bei Mailand ein Steinbruch mit schönem schwarzen Marmor befinde. Er habe dies den Brüdern Abel bereits mitgetheilt und ihnen befohlen, gelegentlich der Reise um den weißen Marmor auch jenen Bruch zu besichtigen und die schönsten Stücke brechen und nach Innsbruck bringen zu lassen; eventuell solle der schwarze Marmor aus den Niederlanden bezogen werden.

Die Regierung erklärte sich in ihrer Antwort an den Kaiser bereit, alle Aufträge desselben genau zu befolgen.

Im Juni 1561 trafen die beiden Abel in Innsbruck ein, wo sie im Gasthause des Augustin Fröhlich abstiegen. Sie waren willens, ihre Reise zu den Marmorbrüchen alsbald anzutreten, fanden aber die Zeichnung zum Grabmale nicht vor, um darnach die Maße für die einzelnen Stücke nehmen zu können. Die Zeichnung wurde erst Anfangs Juli durch Balthasar Trautson überbracht, worauf die Regierung zu Innsbrrck es sich angelegen sein ließ, alles Nothwendige

zur Reise der beiden Bildhauer nach Salzburg und nach Italien vorzukehren.

Um dem Bernhard Abel, welcher den Salzburger Marmor zu besorgen hatte, seine Aufgabe zu erleichtern, empfahl ihn die Regierung zu Innsbruck am 10. Juli dem Erzbischof von Salzburg selbst und gab gleichzeitig dem Georg Ernegger, Bürger in Salzburg, sowie Sebastian Altheimer daselbst Aufträge wegen der Lieferung des Marmors nach Innsbruck. Für Arnold Abel bestellte sie als Reisemarschall den der italienischen Sprache mächtigen Bürger Erasmus Lindner, Wirt in Innsbruck, welcher ihn als Dolmetsch und Kassier („expenditor") auf seiner Reise begleiten sollte. Da jedoch die Regierung glaubte, dass in Fleims und Predazzo tauglicher weißer Marmor gefunden werden könne, gab sie in ihrer ausführlichen Instruktion dem Meister die Weisung, sich zuerst in jenen Orten nach dem nöthigen Marmor umzusehen, sich daher von Neumarkt nach Cavalese zu begeben und sich die Brüche durch Peter Caverlaner zeigen zu lassen. Sie forderte in dieser Angelegenheit auch den Richter von Castell mittelst eigenen Schreibens auf, Arnold Abel und seinen Begleiter möglichst zu unterstützen. Für den Fall, als von Abel daselbst tauglicher Marmor gefunden würde, solle er sich nicht weiter darnach umsehen, sondern den gefundenen Marmor brechen und nach Innsbruck liefern lassen. Wegen des schwarzen Marmors aber solle er dann nach Trient und Judikarien reisen.

Um dem Meister auch in Trient die Wege zu bahnen, erließ die tirolische Regierung an den kaiserlichen Hauptmann daselbst die nöthigen Aufträge. In ihrem Schreiben an denselben bemerkt sie, dass „zu Trient in dem neuen pau im schloß allerlai arbait von schwarz und weißen marblstain befunden wirdet, fürnemlichen an dem camin im schloß, item die schwarz tafel oder tisch auch die prunnenseul mit der pildnus und dem durchsichtigen kerbl von weißem marmor darauf im garten". Der Hauptmann möge Meister Arnold Abel auf diese Marmorarten aufmerksam machen und ihm den Bruch zeigen. Dem Meister selbst aber bedeutete die Regierung, sich die erwähnten Stücke aus Marmor anzusehen, diesen eventuell an den ihm bezeichneten Orten brechen und nach Innsbruck bringen zu lassen, sonst aber nach Venedig zu reisen und dort mit dem kaiserlichen Gesandten das Weitere in dieser Angelegenheit zu besprechen. Dem kaiserlichen Gesandten zu Venedig hatte die Regierung ebenfalls schon am 10. Juli den Bildhauer Abel und seine Angelegenheit bestens empfohlen und ihn ersucht, demselben mit Rath und That beizustehen, sei es, dass in dortiger Gegend der nöthige

Marmor zu finden wäre, oder daſs Arnold Abel nach Genua „oder gar gen Carrara“ reiſen müſſe. Für dieſen letzteren Fall hatte ſie dem Faktor Stamp in Genua noch beſonderen Auftrag gegeben, dem Meiſter an die Hand zu gehen.

Die Inſtruktion, welche die Regierung zu Innsbruck dem Arnold Abel bezüglich ſeiner Reiſe zur Gewinnung des nöthigen Marmors ertheilte, war alſo ganz darnach angethan, die Anfertigung des Grabmals möglichſt zu verzögern; eben deshalb aber kam ſie dem reiſeluſtigen, arbeitsbequemen Meiſter offenbar ſehr gelegen.

Die beiden Brüder Abel reisten am 9. September von Innsbruck ab, Bernhard nach Salzburg, Arnold nach dem Süden. Der den Letzteren als „expenditor“ begleitende Erasmus Lindner hatte von der tiroliſchen Kammer 200 Gulden als Reiſegeld empfangen.

Jeder der beiden Bildhauer konnte auf kaiſerliche Koſten einen eigenen Diener auf die Reiſe mitnehmen und ein Reitpferd halten.

Meiſter Arnold fand den gewünſchten weißen Marmor begreiflicher Weiſe in Südtirol nicht. Er war im Thale Fleims und in Trient und reiste dann nach Venedig und von da nach Mailand und Sala[1]), dann nach Genua und ſchließlich nach Carrara, wo er die nöthigen Stücke Marmor brechen ließ.

Schwarzen Marmor, den Arnold Abel in Mailand zu finden glaubte, fand er in Sala; doch zweifelten die dortigen Steinbrecher, ob aus dem Bruche Stücke von der nöthigen Länge und Mächtigkeit zu gewinnen wären. Zudem läge, wie ſie ſagten, auf dem guten Stein viel „ödes gebirg“, welches erſt fortgeſchafft werden müſſe.

Nach Abwicklung des geſchäftlichen Theiles ſeiner Reiſeaufgabe wanderte Meiſter Arnold nach Rom; denn ſo wollte es der kunſtſinnige Kaiſer, welcher dem Bildhauer ſchon vor deſſen Abreiſe von Wien nach Innsbruck den Auftrag gab, während der Zeit, als der Marmor gebrochen würde, nach Rom und anderen italieniſchen Städten zu reiſen, um „allda etliche künſtliche arbaiten und antiquiteten“ zu beſichtigen und ſeine Studien dann am Grabmale Kaiſers Maximilian zu verwerten.

Arnold Abel kehrte am 30. October nach Innsbruck zurück, ſein Bruder war bereits am 9. October daſelbſt eingetroffen.

Inzwiſchen war auch der Marmor aus Salzburg (376 Centner) angelangt.

---

[1]) Ein Sala bei Mailand kann ich nicht finden, wol aber ein Sala bei Parma.

Man hätte nun namentlich von Meister Arnold erwarten können, dass er, begeistert von den Kunstschätzen Italiens zurückkehrend, nunmehr freudig an die ehrenvolle Arbeit gehen würde; statt dessen aber zeigten weder er noch sein Bruder viel Lust, das Vergnügen der Reise mit ernstlicher Arbeit zu vertauschen. Wenn auch noch keine Zeichnung der Reliefbilder nach Innsbruck gekommen war, so waren doch vom oberen Theile des Grabmals Zeichnungen genug da, um für längere Zeit Beschäftigung zu haben. Die Bildhauer verlangten jedoch vor Allem die Zeichnungen zu den Reliefs. Die Regierung zu Innsbruck wendete sich deshalb am 13. November mit der Bitte an den Kaiser, die von dem Bruder der beiden Bildhauer bis dahin verfertigten Zeichnungen zu senden.

Am 22. November schickte der Kaiser aus Prag für die beiden Bildhauer „zwei stuck des abriß, so der maler, ir brueder, numer gemacht hat", bemerkt jedoch ebenfalls, dass dieselben, da die Zeichnungen zum oberen Theile des Grabmals schon früher nach Innsbruck gekommen wären, keinen Mangel an Arbeit haben könnten. Er werde übrigens den Maler bestimmen, das Abgehende ehestens anzufertigen, daher ihm berichtet werden möge, ob „die veldung oder die pilder" zuerst zu machen seien.

Inzwischen waren bei der tirolischen Kammer die Rechnung des Bernhard Abel über seine Reise nach Salzburg und die Rechnung des Wirtes Augustin Fröhlich, bei welchem die beiden Abel vor ihrer Reise nach Salzburg und Italien ihr Absteigequartier genommen hatten, durch den Hofbaumeister Ulschall mit dessen Bericht eingereicht worden.

Die Rechnungen, welche für die tirolische Kammer keine angenehme Ueberraschung waren, stellte sie dem Hofbaumeister mit dem Bemerken zurück, sie sei geneigt, dieselben zu bezahlen, wolle auch die „morgensuppe" und den „schlaftrunk", obwol dies gegen bisherigen Brauch sei, „passiren" lassen. Auch zur Bezahlung der übertriebenen Forderung des Bernhard Abel für seine Reise nach Salzburg erklärte sich die Kammer, falls Abel auf seinem Verlangen beharren sollte, bereit; dagegen bezeichnet sie die Forderung von 305 Gulden, welche die beiden Bildhauer verlangten, um sich „mit wax, eisen und anderm werkzeug befasst zu machen", als eine Unbilligkeit, da sie „am werk noch nicht das wenigist" angefangen hätten und bisher „in kaiserlicher majestät zehrung gewest sind". Um jedoch die Arbeit nicht aufzuhalten, wolle sie, so schwer es ihr falle, ihnen 100 Gulden verabfolgen und das Pferd bezahlen. Bezüglich des von ihnen verlangten

Brennholzes sei dem Kaiser berichtet worden; inzwischen solle es ihnen beigestellt werden.

Auf Rechnung ihrer Arbeit hatten die beiden Abel bereits in Wien vom Hofzahlmeisteramte eine bedeutende Summe Geldes erhalten, nämlich durch den Hofzahlmeister Sebastian Fuchs 579 Gulden 50 Kreuzer, durch den Hofzahlmeister Michael Mandorfer 156 Gulden 40 Kreuzer. Auch waren ihrem Bruder, dem Maler Florian Abel, vom Hofzahlmeisteramte bereits 249 Gulden 40 Kreuzer ausbezahlt worden. In Innsbruck aber erklärten die Bildhauer, sie hätten in Wien nur 160 Gulden als Abschlagszahlung auf ihre Arbeit und fünfzig Gulden zur Reise erhalten. Die Unwahrheit ihrer Behauptung konnte natürlich nicht lange unaufgedeckt bleiben.

So hatten sich die beiden Brüder Abel schon gleich anfangs in nicht sehr vortheilhaftem Lichte gezeigt. Obwol aber die Regierung zu Innsbruck bereits hätte einsehen können, dass Verlässlichkeit und Solidität nicht zu den Eigenschaften der beiden Künstler zählten, ließ sie sich doch noch lange Zeit durch ihre leeren Versicherungen und Ausflüchte völlig beruhigen und suchte überdies ihre Unlust zur Arbeit dem Kaiser gegenüber, der allerdings in die Gebrüder Abel großes Vertrauen setzte, zu rechtfertigen.

Auf das Schreiben des Kaisers vom 22. November, in welchem er auch zu wissen verlangte, ob die Bildhauer guten und schönen Marmor zuweggebracht hätten, erstattete die Regierung zu Innsbruck ihren Bericht über die Reisen der beiden Brüder und deren gewonnenes Resultat. Meister Bernhard habe 16 Stücke rothweißen Marmors oberhalb Salzburg, zu Atnat genannt[1]), brechen lassen. Dieser bereits in Innsbruck eingetroffene Marmor sei „schön und guet". Dem Eintreffen des schönen weißen Marmors von Carrara sehe man täglich entgegen. Bezüglich des schwarzen Marmors von Sala sei der Hauptmann von Trient Pankraz Khuen beauftragt, Sachverständige nach Sala zu schicken, um den Steinbruch zu untersuchen, da man der Aeußerung der dortigen Steinbrecher nicht trauen könne. Bezüglich der beiden Abel bemerkt die Regierung entschuldigend, sie hätten ihre Arbeit bisher nicht beginnen können, da sie sich erst einrichten müssten; in wenigen Tagen aber würden dieselben damit anfangen, zuerst die kleinen Stücke, die „kindlen und wappen", welche ohne Schaden zur Gießhütte gebracht werden könnten, zu „formen und in war zu schneiden". Die größeren Bildwerke, das

[1]) Atanate, Atanat, jetzt Adnät, Dorf mit Marmorbrüchen, eine kleine Wegstunde von Hallein bei Salzburg.

Bildnis Kaisers Maximilian, die vier Virtutes und das große kaiserliche Wappen müssten die Bildhauer in der zunächst bei der Gießhütte liegenden Werkstätte des Gregor Löffler formen und schneiden, was aber der winterlichen Kälte wegen jetzt nicht geschehen könne, da das Trocknen des Lehms („laim") an der Luft geschehen und daher diese Arbeit für das Frühjahr verschoben werden müsse. Die Regierung ersuchte auch den Kaiser noch zwei oder drei Zeichnungen zu den Reliefs zu senden; die Bildhauer hätten dies verlangt, damit gleich ihrer vier oder fünf daran arbeiten könnten; denn an einem Stücke könne nur ein Bildhauer arbeiten.

Der Bericht der Regierung zu Innsbruck an den Kaiser war kaum abgegangen, als der carrarische Marmor in Innsbruck eintraf; denn schon am 11. Dezember bezahlte die tirolische Kammer dem Fuhrmann Sigmund Kirchmair von Pradl für den Transport des Marmors im Gewichte von 189 Centnern 15 Pfund von Trient nach Innsbruck 95 Gulden.

Am 13. Dezember bezahlte die Kammer auch Arnold Abel für seine Reise nach Italien. Für die 51 Tage, welche dieselbe in Anspruch nahm, erhielt der Meister 61 Gulden 12 Kreuzer, nämlich per Tag für sich und seinen Diener 6 Pfund Berner. Sie vergütete ihm auch den neuen Sattel, den er in Rom gekauft hatte, sowie das Beschlagen und die ärztliche Behandlung seines Pferdes und bezahlte ihm endlich für das Pferd selbst, das er in den Hofstall abgab, 30 Thaler (34 Gulden 17 Kreuzer). Mit dieser Bezahlung war jedoch Arnold Abel nicht zufriedengestellt, da seine wie seines Bruders Rechnung im Mai 1562 von der Regierung und Kammer noch einmal in Verhandlung genommen werden musste. Im Ganzen aber hatte die tirolische Kammer im Jahre 1561 für das Grabmal 1042 Gulden, den beiden Meistern allein auf Rechnung der Arbeit selbst 696 Gulden bezahlt, während an wirklich geleisteter Arbeit noch gar nichts zu verzeichnen war.

Vor Ablauf des Jahres 1561 hatte die Regierung zu Innsbruck in Betreff des schwarzen Marmors noch einige Verfügungen getroffen. Die eingezogenen Nachrichten über den schwarzen Marmor in Sala scheinen sehr ungünstig gelautet zu haben. Wir finden nämlich die Regierung am 31. Dezember entschlossen, diesen Marmor aus den Niederlanden kommen zu lassen. Sie wendete sich daher unter obigem Datum an den damals bedeutendsten Spediteur des Landes, Oswald Kleinhans in Reutte, mit dem Ersuchen um Aufschluss über die Kosten des Transportes von 350 Centnern schwarzen Marmors aus dem Bruche zu Dinant, fünf Meilen ober Namur an

der Maas gelegen. Darnach gab die Regierung auch dem Hofbaumeister Auftrag, sich in Betreff des Transportes von schwarzem Marmor aus den Niederlanden nach Innsbruck zu informiren. Wie wir später sehen werden, hat schließlich der in Tirol selbst gefundene schwarze Marmor den Bezug desselben aus den Niederlanden überflüssig gemacht.

Trotz aller Vorsorge der Regierung für die Beischaffung alles nöthigen Materiales, von welchem auch der größere Theil schon in Innsbruck lag, und ungeachtet aller Unterstützung, welche den Brüdern Abel von Seite des Kaisers wie von Seite der kaiserlichen Behörden in Innsbruck zu Theil wurde, waren dieselben doch nicht zu ernstlicher Inangriffnahme der Arbeit zu bewegen. Der Kaiser wie die Regierung entschuldigten es, dass die Bildhauer Ende November die Arbeit noch nicht begonnen hatten; er bewilligte ihnen das verlangte Brennholz und genehmigte, dass ihnen bis zum Arbeitsbeginn die Unterhaltungskosten bezahlt würden. Auch sorgte er für weitere Zeichnungen zu den Reliefs. In der That sendete er die dritte Zeichnung bereits am 28. Februar 1562, die vierte am 11. Mai aus Prag nach Innsbruck. Die Brüder Abel hatten also im Mai 1562 schon mehr Zeichnungen in den Händen, als sie, wie wir sehen werden, überhaupt ausgeführt haben.

Nach der Rückkehr von ihrer Reise hatten die beiden Brüder Abel beim Wirte Erasmus Lindner, dem Begleiter des Arnold Abel nach Italien, welcher die tapferen Gäste an sich zu ziehen wusste, ihr Absteigequartier genommen und schon im Mai 1562 hatte dieser Wirt seine stattliche Rechnung über die Verpflegung der Bildhauer dem Hofbaumeister zugestellt, welcher sie sammt seinem Gutachten der tirolischen Kammer übergab.

Die beiden Abel hatten offenbar angenommen, die Kammer werde ihnen die Wirtshausrechnung bis Mai 1562 bezahlen, obwol ihnen am 11. Mai 1561 der Unterhalt auf kaiserliche Kosten gekündet worden war und sie sich von da an selbst zu verpflegen hatten. Die Kammer passirte daher ihnen und ihren Dienern die Bezahlung des Unterhaltes nur vom Tage ihrer Rückkehr aus Salzburg und Rom bis 11. Dezember, die Kosten der Verpflegung ihrer Pferde aber durch vierzehn Tage, binnen welcher Zeit dieselben leicht hätten verkauft werden können.

Die beiden Abel mussten schließlich doch zur Einsicht kommen, dass das Leben im Wirtshause nicht die Arbeit sei, zu der sie berufen wurden; um aber diese nicht selbst verrichten zu müssen, suchten sie auswärtige Kräfte zu erhalten.

War es, daſs Meiſter Arnold auf ſeiner Reiſe den Bildhauer Giovanni da Bologna kennen lernte oder daſs ihm deſſen Tüchtigkeit ſonſt bekannt war, auf dieſen Meiſter hatten die Brüder Abel zuerſt ihr Augenmerk gerichtet und durch Paul Uſchall die tiroliſche Kammer bitten laſſen, dem alten Herzog zu Florenz zu ſchreiben und ihn Namens Kaiſers Ferdinand I. zu erſuchen, er möge dem „Johann Polonia“ geſtatten, auf einige Zeit nach Innsbruck zu kommen, um das Werk der Abel zu fördern.

Die Kammer ließ darauf den beiden Bildhauern am 4. Juni 1562 durch Uſchall mittheilen, ſie ſei geneigt, das gewünſchte Schreiben an den Herzog zu richten; doch hätte die Berufung des Bildhauers auf ihre Koſten zu geſchehen. Die beiden Abel überlegten ſich dieſe Koſten und machten keinen weiteren Schritt, den berühmten Bildhauer nach Innsbruck zu bringen.

In Folge des weinſeligen, liederlichen Lebens waren ſie zu dieſer Zeit ſchon ſo herabgekommen, daſs ihre Hände zitterten und ſich mit ihrer Arbeitsunluſt auch die Arbeitsunfähigkeit zu verbinden drohte. Mit dem Gelde waren ſie auch wieder fertig geworden und gingen daher die Regierung zu Innsbruck neuerlich an, ihnen eine größere Summe auszubezahlen. Dies Alles bewog endlich die Regierung, dem Kaiſer über den wahren Sachverhalt bezüglich des Standes der Arbeit und der beiden Abel zu berichten. Am 16. Juni 1562 ſchrieb ſie dem Kaiſer: Seit ihrer Rückkehr aus den Steinbrüchen von Salzburg und Carrara hätten die beiden Abel auf ihr fortwährendes Drängen 1682 Gulden theils vom Kaiſer, theils von der Kammer in Innsbruck erhalten, um ſich häuslich einzurichten und mit Werkzeug und ſonſt allem zur Arbeit Nothwendigen zu verſehen. Außer der genannten Summe ſeien denſelben ihre Reiſen, der Transport des Salzburger Marmors und die Rechnungen der Innsbrucker Wirte mit 1366 Gulden bezahlt worden. Dagegen hätten dieſelben bisher nichts als ſechs Stückchen von weißem Marmor zu den Inſchrifttafeln der Reliefs zu ſtande gebracht und ſelbſt dieſe habe ein Geſelle derſelben verfertigt; ſie ſelbſt aber hätten nur eine Hiſtorie angefangen und daran etwa den vierten Theil boſſirt. Die Urſache davon ſei, daſs ſie bald nach ihrer Rückkehr aus den Steinbrüchen „durch ir unordentliche haltung in tödtliche krankheit gefallen“ und lange krank gelegen ſeien. Ihr Zuſtand habe ſich zwar gebeſſert, ſie könnten auch wieder ausgehen, würden aber „des zitterns halben in den händen“ wahrſcheinlich noch länger nicht arbeiten können. Nachdem ſie nur einen Geſellen beſchäftigten, könne die Arbeit unmöglich von ſtatten gehen. Nun ſei von ihnen wieder eine „anſehnliche“

Summe Geldes verlangt worden, um ihre Schulden zahlen und sich um Gesellen umschauen zu können. Die Regierung habe nun, obwol es ihr schwer genug gefallen sei, ihnen doch wieder 300 Gulden zu geben verordnet und wolle den Meister Bernhard auf dessen dringende Bitte, da er jetzt doch noch nichts arbeiten könne, in die Niederlande senden, damit er sich dort um Gesellen und um den schwarzen Marmor umsehe. Sie habe geglaubt, dies Alles dem Kaiser zu ihrer Rechtfertigung berichten zu sollen; denn sie besorge, dass, wenn einer oder beide Abel wieder in Krankheit fallen und mit Tod abgehen sollten, „wie sich dann leiderlich zuetragen mag, dieweil sie ir selber mit gueter, ordenlicher wolhaltung nit verhalten", dem Kaiser ein großer Schaden erwachsen könnte. Den beiden Abel sei ihr unordentliches Leben oft genug untersagt worden, sie hätten aber dieses nicht als Grund ihrer Krankheit gelten lassen und sich erboten, „sich fürohin zum pesten zu befleißen".

Die Reise nach den Niederlanden unternahm Meister Arnold, und nicht, wie zuerst bestimmt war, dessen Bruder Bernhard. Wann er dielbe angetreten, läßt sich nicht genau feststellen. Das Reisegeld erhielt er von der tirolischen Kammer am 20. Juli 1562. Auf die Reise selbst und deren Ergebnis werden wir später ausführlich zurückkommen. Ihr Zweck beschränkte sich auf Anwerben von Gesellen; denn für den schwarzen Marmor hatte sich eine nähere Bezugsquelle gefunden. Von Kaiser Ferdinand war nämlich inzwischen die Regierung zu Innsbruck aufmerksam gemacht worden, dass ein „gar schöner schwarzer stain" in der Grafschaft Arco zu finden sei, daher sie sich deshalb beim Grafen Vinciguerra von Arco und Anderen erkundigen möge.

Der Fundort des „schönen schwarzen" Marmors läßt sich aus den vorliegenden Akten nicht genau bestimmen. Das Abkommen mit einem Steinmetzen von Vezzano bei Trient, welches von Nikolaus Freiherrn von Madrutz bezüglich des Brechens dieses Marmors getroffen und am 8. Februar 1563 von der Regierung zu Innsbruck genehmigt wurde, dann der Transport von 24 Stücken schwarzen Marmors aus Trient nach Innsbruck, endlich die Bezahlungen an den erwähnten Steinmetzen stellen es jedoch außer Zweifel, dass der für das Grabmal verwendete schwarze Marmor aus einem südtirolischen Bruche gekommen ist. Vierundzwanzig Stücke waren nach der Bestellung 2 Schuh 2 Zoll lang und 4½ Schuh breit und mussten „schön schwarz one weiße streiflen und aderlen" sein. Sie waren bestimmt zur Aufnahme der Inschriften über den Reliefs. Später wurden noch mehrere andere Stücke von grö-

ßerer Mächtigkeit durch Nikolaus Freiherrn von Trauttmansdorff bestellt.

Während der Reise des Arnold Abel in die Niederlande war auch die Angelegenheit des Gusses der für den Sarkophag bestimmten Bilder durch den Hofbaumeister, welcher die entsprechende Verhandlung zwischen Gregor Löffler und den beiden Bildhauern zu führen hatte, zu einem Abschlusse gekommen.

Nach dem von den Brüdern Abel eingegangenen Kontrakte sollten sie für die gegossenen Bilder 28 Gulden für den Centner erhalten. Nun hatte Löffler für das Gießen allein 20 Gulden gefordert; die tirolische Kammer aber erklärte, dass Bernhard Abel demselben diesen Betrag auch zu bezahlen habe. Dagegen beschwerte sich nun Abel in einer Eingabe an die Kammer, worin er ausführt, dass dies sein und seines Bruders Verderben sein würde, da man mit dem Rest von 8 Gulden nicht einen Bildhauer zum Bossiren und Schneiden halten und das nothwendige Wachs kaufen könne. Die ganze Angelegenheit wurde schließlich dem Kaiser zur Entscheidung überantwortet.

So endete das Jahr 1562 mit einer unfruchtbaren Verhandlung und, die Reise des Arnold Abel und den Ankauf des schwarzen Marmors abgerechnet, ohne nennenswertes Resultat.

7. Alexander Colins Eintreffen in Innsbruck und seine ersten Arbeiten für das Grabmal. Tod der Brüder Abel.

Wenn den beiden Bildhauern Abel ein Verdienst angerechnet werden muss, so ist es, Alexander Colin nach Innsbruck gebracht zu haben[1]). Dieser bedeutende Meister wurde nämlich nicht, wie vielfach geglaubt wird und auch dessen Sohn Abraham in einer von ihm an die tirolische Regierung eingereichten Bitt- und Denkschrift annimmt, von Kaiser Ferdinand oder dessen Regierung zu Innsbruck berufen, sondern von Arnold Abel bestimmt, nach Innsbruck zu gehen und Arbeiten für das Grabmal zu übernehmen. Arnold Abel hatte die

[1]) Der Antheil Alexander Colins an den Arbeiten zum Grabmale Maximilians wurde bereits in meiner in den „Mittheilungen des Seidelberger Schlossvereines“ 1889 erschienenen Monographie „Alexander Colin und seine Werke“ behandelt. Es muss jedoch hier schon des Zusammenhanges wegen Vieles aus dieser Schrift entnommen werden. Siehe die Abhandlung XIX.

Bekanntschaft Colins in dessen Vaterstadt Mecheln gemacht, wo sich dieser nach dem Tode des Pfalzgrafen Otto Heinrich und nach der Einstellung der Schlossbauten in Heidelberg aufhielt.

Alexander Colin traf gegen Ende des Jahres 1552 in Innsbruck ein und übernahm von den Brüdern Abel die Herstellung von zwölf Reliefbildern um den Preis von 200 Gulden für das einzelne Stück, wobei die Abel immerhin 40 Gulden profitirten, da sie vertragsmäßig dafür 240 Gulden erhielten. Colin stand also anfänglich in Diensten der Bildhauer Abel und es erklärt sich hieraus, dass uns aus der ersten Zeit seines Lebens und Wirkens in Innsbruck aus den Regierungsakten so wenig bekannt ist.

Außer Alexander Colin hatte Arnold Abel in Mecheln auch einen Bildhauer „Silius von Santfurt, wohnhaft in der Tegenstraß", engagirt und ihm angeblich auch bereits Geld zur Reise nach Innsbruck gegeben. Dieser Bildhauer weigerte sich aber, seiner Verpflichtung nachzukommen, daher sich die Regierung zu Innsbruck am 6. Juli 1563 an die Stadt Mecheln mit der Bitte wendete, den genannten Bildhauer, mit welchem Abel in Gegenwart des Meisters Alexander Colin verhandelt habe, zu bestimmen, seiner Zusage zu entsprechen und dem Abel an dem kaiserlichen Grabmal arbeiten zu helfen. In der gleichen Angelegenheit schrieb die Regierung auch an die Stadt Antwerpen, wo Abel die Bildhauergesellen Philipp Diewas von Jorney und Heinrich Hagart, welche beide bei dem bekannten Meister Cornel Floris in Arbeit standen, angeworben hatte. Ueberdies hatte die Regierung dieser Gesellen wegen an den Tischler Franz Wagner und den Bildhauer Max Müller in Antwerpen ein Schreiben gelangen lassen.

Von diesen Bildhauern finden wir später nur Heinrich Hagart in Innsbruck; die übrigen scheinen auf ihrer Weigerung beharrt zu haben.

Am 7. September 1563 verlangte Kaiser Ferdinand, dass die Regierung zu Innsbruck ihm berichte, wie viele Personen an dem Grabmale arbeiteten und in welcher Zeit dasselbe unter den obwaltenden Verhältnissen vollendet werden könne. Der am 13. October erstattete Bericht der Regierung an den Kaiser gibt uns nun eine genaue Einsicht in den Stand der ganzen Angelegenheit in dieser Zeit. Wir erfahren zunächst, dass der eine der beiden Abel, Meister Bernhard, „die vergangen tag" gestorben sei. Dieser Todesfall muss kurz vor dem 13. October eingetreten sein; denn der Bericht der Regierung erfolgte auf Grund der schriftlichen Mittheilungen des Hofbaumeisters, welche Bernhard Abel als lebend voraussetzen. Es seien daher,

meldet die Regierung, jetzt nicht, wie Uschall glaube, noch sechs, sondern nur fünf Personen mit dem Grabmal beschäftigt, nämlich Arnold Abel mit einem Gesellen und „noch ein meister, mit namen Alexander Kallenz (!), ein Niederländer", mit zwei Gesellen. Die Regierung wusste also noch nicht einmal den Namen des Meisters Colin richtig zu geben, was ein neuer Beweis ist, dass er ihr bis dahin unbekannt war und seine Berufung nicht durch sie oder den Kaiser erfolgt ist.

Die Zeit der Vollendung der Arbeit betreffend glaubte die Regierung, dass dieselbe mit den vorhandenen Kräften noch drei Jahre in Anspruch nehmen würde; wenn aber die sechs Gesellen, wie die Bildhauer erwarteten, bald einträfen, so könnten die vierundzwanzig Historien (Reliefs) in anderthalb Jahren hergestellt werden. Sie beruft sich diesfalls namentlich auf die Versicherung „meisters Alexander" (Colin), auf dessen Ausspruch die Regierung somit schon mehr Gewicht legte als auf jenen des Arnold Abel.

Im Weiteren gibt die Regierung dem Kaiser sowol übersichtlich als detaillirt die bisher erwachsenen und noch zu gewärtigenden Kosten bekannt, wornach die beiden Abel als Abschlagszahlung auf ihre Arbeit von dem Hofzahlmeisteramt in Wien und der tirolischen Kammer bereits 3191 Gulden 46 Kreuzer erhalten hätten und die Marmorkosten sich auf 1408 Gulden 15 Kreuzer beliefen.

Die von da an sich ergebenden Auslagen bis zur vollständigen Herstellung des Grabmals berechnet die tirolische Kammer auf 10.080 Gulden, die Gesammtkosten auf 14.680 Gulden 37 Kreuzer, nimmt jedoch an, dass sieben Historien, wie die Abel versicherten, noch 1563 vollendet und dass keine „großen pilder" mehr gegossen würden. Falls nun von Seite der Abel 1563 wirklich sieben Reliefs („historien") vollendet würden, hätten sie nach dem Kontrakt, welcher ihnen 240 Gulden für jedes Stück zuspreche, 1680 Gulden zu fordern; somit würde ihr Empfang um 865 Gulden mehr betragen, als sie kontraktmäßig verdienten.

In der detaillirten Rechnung über die Ausgaben für die beiden Abel finden sich außer den stattlichen Wirtshausrechnungen derselben auch nicht weniger ansehnliche Posten, auf Wein aus Kaltern lautend, als von der tirolischen Kammer beigestellt und bezahlt. An den Kosten des Delirium tremens, wie die heutige Medizin die Krankheit der beiden durstigen Künstler bezeichnen dürfte, partizipirte die Kammer mit 99 Gulden 12 Kreuzern, welche sie für 31 Yhren (2368 Liter) verausgabte.

Zur Zeit, als Bernhard Abel starb, lag auch sein Bruder Maler Florian Abel in Prag krank darnieder und es erlitt deshalb die Anfertigung von Zeichnungen zu den Reliefs eine längere Verzögerung. Am 25. October war er jedoch, wie der Kaiser der Regierung in Innsbruck mittheilte, wieder genesen und konnte seiner Arbeit obliegen. Dagegen stand es offenbar mit dem dritten noch in Innsbruck lebenden Bruder, Meister Arnold, entweder gesundheitlich oder sonst sehr schlimm; denn schon im Dezember 1563 finden wir die ursprünglich den beiden Abel übertragene Arbeit ganz in den Händen des Bildhauers Alexander Colin, welchem die tirolische Kammer bereits am 30. Dezember auf diese Arbeit 100 Gulden und einen Hauszins von 26 Gulden ausbezahlte. Ebenso ließ die Regierung, als die aus den Niederlanden berufenen Gesellen in Innsbruck eintrafen, dem Meister eine Entschädigung für die ihm dadurch erwachsenen Kosten ausbezahlen.

Der mit Alexander Colin abgeschlossene Vertrag ist nicht bekannt; aus den ihm von der tirolischen Kammer gemachten Zahlungen geht jedoch hervor, dass er, wie schon früher bemerkt, für ein Reliefbild 200 Gulden erhielt. Es ist dies derselbe Betrag, den Colin von den Brüdern Abel für ein Relief erhalten hatte. [1])

Am 14. Februar 1564 folgte Arnold Abel seinem Bruder Bernhard in das Grab. Von den vierundzwanzig Reliefs hatten die beiden Bildhauer nur drei verfertigt. Auch Colins Sohn Abraham behauptet in seiner bereits erwähnten Bittschrift, die Bildhauer Abel hätten nur „drei stuck histori“ verfertigt und selbst diese nicht „ausgemacht“. Diese drei Stücke tragen heute die Nummern 21, 22 und 23. Nach den Reliefs zu schließen, ist Nr. 21 ganz das Werk der Brüder Abel, während Nr. 22 und 23 schon bedeutend besser sind und die Beihilfe Colins verrathen.

[1]) Diese anscheinend sehr geringe Bezahlung ist im Verhältnis zu den damaligen Arbeitslöhnen und Lebensmittelpreisen doch eine sehr ansehnliche. Der tirolische Kanzler, welcher nach dem Statthalter die bedeutendste Stelle bekleidete, bezog einen Jahresgehalt von neunhundert Gulden, die beiden ersten Räthe der Regierung, Freiherr von Wolkenstein und von Brandis, fünfhundertsiebzig und dreihundertzweiundvierzig Gulden. Von Lebensmittelpreisen sei erwähnt: Rindfleisch bester Qualität, sowie alles Bratenfleisch von Kälbern, Schafen, Kitzen und Lämmern per Pfund acht Vierer (5 Vierer = 1 kr.), 1 Maß (stark 1¼ Ltr.) besten Etschländer Weines kostete im Wirtshause vier Kreuzer. Die Arbeitslöhne differiren zwischen acht und fünfzehn Kreuzern per Tag.

Nach dem Tode des Arnold Abel befanden sich in dessen Werkstätte die drei Gesellen: Franz Willems, Hans Ernhofer und Michael von der Vecken.

Arnold Abel hinterließ, wie wol zu erwarten stand, bedeutende Schulden. Seine Gesellen wie andere zahlreiche Gläubiger bestürmten nach seinem Tode die tirolische Kammer um deren Bezahlung. Diese ließ zwar die Verlassenschaft der beiden Bildhauer mit Beschlag belegen, allein die Wertsachen, wie goldene Ringe, silberne Dolche, Silbergeschirr ꝛc., waren bereits bei Seite geschafft worden. Die Kammer ließ deswegen die Schwester der Abel, sowie auch den Bildhauer Colin befragen, wohin diese Gegenstände gekommen seien; die Nachforschung scheint aber resultatlos geblieben zu sein. Die ganze Abelsche Verlassenschaft wurde auf 60, 70, höchstens 80 Gulden bewertet. Um die drei Gesellen in Innsbruck zu erhalten, zahlte die tirolische Kammer denselben, wenngleich ohne Verpflichtung, den ausständigen Lohn aus, der Jungfrau Katharina Abel aber 20 Gulden, um ihre Heimreise nach Köln antreten zu können. Im Übrigen verzichtete die Kammer zu Gunsten der Gläubiger auf die ganze Abelsche Verlassenschaft, obwol sie „bei tausend gulden" zu fordern und vor allen Andern auf die Verlassenschaft Anspruch gehabt hätte.

Trotz der so geringen Leistungen der beiden Abel scheint Kaiser Ferdinand ihnen sein Vertrauen nie ganz entzogen zu haben. Noch im November 1563 hatte er denselben in Betreff der ihnen um 28 Gulden für den Centner übertragenen Gussarbeit ein Zugeständnis gemacht, indem er ihnen 30 Gulden für den Centner zu geben bewilligte.

War nun auch durch den Eintritt Alexander Colins alle Bürgschaft für den ernstlichen Fortschritt der Arbeit am Grabmale gegeben, so traten dafür andere Hindernisse derselben in den Weg. Am 12. Mai 1564 sendete zwar der Kaiser wieder zwei Zeichnungen zu den Reliefs und es waren somit im Ganzen zwölf nach Innsbruck geschickt worden; allein Colin arbeitete mit seinen Gesellen so rasch, dass der Maler Florian Abel nicht im Stande war, so viele Zeichnungen zu liefern als Colin in Marmor auszuführen vermochte. Das Bitten und Drängen von Seite Colins und der Innsbrucker Regierung, um weitere Zeichnungen („historien") zu erhalten, die Aufforderungen des Kaisers Ferdinand und seiner Söhne, des Königs Maximilian II. und Erzherzogs Ferdinand an den Maler in Prag zur Beschleunigung seiner Arbeit ziehen sich durch das ganze Jahr 1564 hindurch.

Am 25. Juli hatte Kaiser Ferdinand das Zeitliche gesegnet und somit die Vollendung des Grabmals nicht erlebt. Doch sah er noch bei seiner letzten Anwesenheit in Innsbruck ein von Colin vollendetes Reliefbild, worüber er dem beglückten Meister sein besonderes Wolgefallen aussprach.

Bis zum Tode des Kaisers war auch bereits an sonstigen Bestandtheilen des Sarkophags gearbeitet worden. Der Bildhauer und Steinmetz Georg von der Werdt hatte schon im April 1564 die Gesimse verfertigt, sowie alle vierundzwanzig schwarzen Tafeln, welche für die Ueberschriften der Reliefbilder bestimmt waren. Von dem in Trient angelangten schwarzen Marmor waren im Jänner allein zehn Wagen nach Innsbruck gekommen; die vierundzwanzig Täfelchen von schwarzem Marmor aber wurden sofort nach Wien an den kaiserlichen Sekretär Georg Bocskay gesendet, welcher in dieselben die betreffenden Inschriften ätzen und diese vergolden sollte.

III.

Geschichte des Grabmals vom Tode Kaisers Ferdinand I. bis zur Vollendung.

1. Die Vollendung der Reliefbilder durch Alexander Colin 1564—1566. Herstellung der Inschriften zu den Reliefs und Aufstellung des Kenotaphs.

Kaisers Ferdinand I. Nachfolger, Maximilian II., legte schon beim Antritte der Regierung sein Interesse für den Fortgang der Arbeiten zum Grabmal Kaisers Maximilian I. an den Tag, indem er bereits am 16. August 1564 über den Stand derselben informirt zu werden verlangte, um darauf das Nöthige anordnen zu können. Sein Vorhaben wurde aber durch eine epidemische Krankheit, die Pest genannt, vereitelt, welche in Innsbruck viele Menschen dahinraffte und alle Kreise mit Schrecken erfüllte. Am 19. August stellte die Regierung zu Innsbruck alle Hofbauten ein und bald nachher verließen Regiment und Kammer Innsbruck und flüchteten nach Sterzing, wo sie bis 21. Februar 1865 amtirten.

Colin scheint anfangs weit weniger die Krankheit als der in Aussicht stehende Mangel an Arbeit Kummer verursacht zu haben. Am 22. September 1564 schrieb er an die Kammer nach Sterzing, er habe nun alle acht Visirungen, so viele er eben gehabt, seinen Gesellen in die Hand gegeben und vier derselben würden binnen Monatsfrist fertig gemacht werden. Wenn bis dahin nicht wieder Zeich-

nungen einträfen, sei er gezwungen, die jetzt damit beschäftigten Gesellen unfehlbar zu entlassen, was ihm großen Schaden bringen müsse, da er dann gar keine Gesellen bekommen könne. Schließlich ersucht er um eine Abschlagszahlung von 200 Gulden.

Die epidemische Krankheit griff inzwischen immer mehr um sich und bereits war in einem an Colins Wohnung anstoßenden Hause ein Todesfall vorgekommen. Colin wohnte in dem jetzt mit Nr. 46 bezeichneten Hause der Vorstadt Mariahilf. Mehr als den Meister hatte der Todesfall seine Gesellen erschreckt und, wollte er diese nicht verlieren, musste er auswärts eine Zufluchtsstätte zu bekommen trachten. In nächster Umgebung war nun eine taugliche nicht zu finden und so kam er auf seiner weiteren Nachforschung nach Zirl, wo er ein seinen Familien und Arbeitsverhältnissen entsprechendes Haus fand, aber auf einen heftigen Widerstand seitens der Dorfbewohner stieß, welche sich mit allen Kräften weigerten, eine Partei aus der infizirten Stadt aufzunehmen. Das Resultat der langen Verhandlungen war, dass Colin den Plan, nach Zirl zu ziehen, aufgeben musste. Aber auch sonst konnte er keinen tauglichen Platz finden, um seine Familie, seine Gesellen und sein Gesinde unterzubringen, zumal er eine große Werkstätte benöthigte und die Reliefs aus Furcht vor Beschädigung derselben nicht auf die Berge hinauf oder sonst in große Entfernungen bringen lassen wollte.

So verging der Herbst. Colins Haus blieb von der Krankheit verschont. Der furchtlose Meister hatte seine Arbeit unter den Schrecknissen der Pest ununterbrochen fortgesetzt, daher sich aber auch jetzt der Mangel an Zeichnungen um so ernstlicher bemerkbar machte. Colin stellte daher am 5. October an die tirolische Regierung die dringende Bitte um Vermittlung weiterer Zeichnungen und wiederholte dieselbe am 16. October mit dem Bemerken, dass er „diese tage" vier Stücke vollenden und dann nur mehr vier in Händen haben werde. Er wolle dann etwa drei Wochen lang seine Gesellen an einer Historie arbeiten lassen; nach dieser Zeit aber müsste er, wenn inzwischen keine Visirungen eintreffen sollten, die Gesellen feiern lassen. Als spätesten Termin für die Zusendung von Zeichnungen bezeichnet er den 2. Februar 1565.

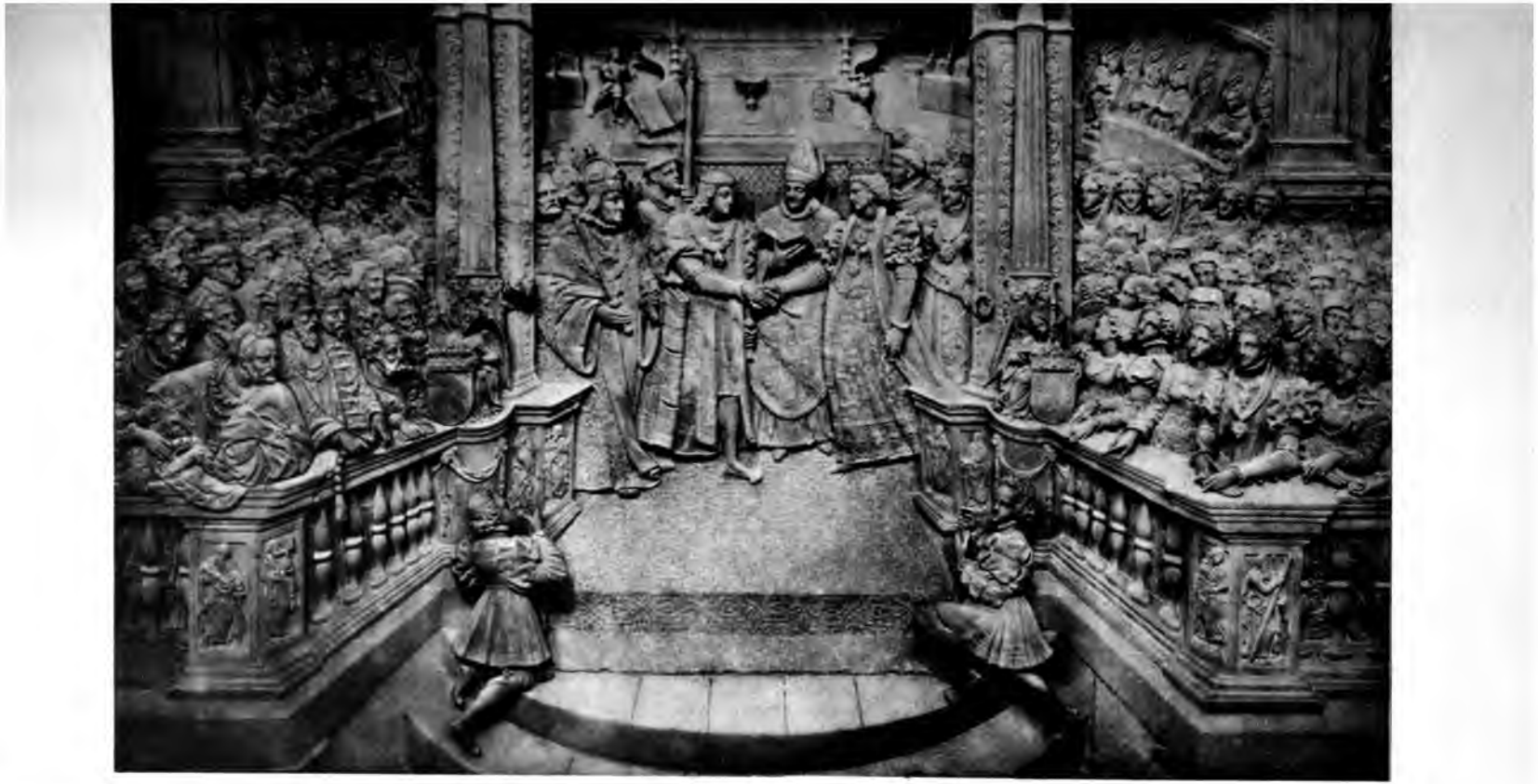
Da diese neuerlichen Vorstellungen Colins keinen Erfolg hatten, musste nach seinem Berichte an die tirolische Regierung vom 4. November sowol er „für seine person" als auch ein Theil seiner Gesellen feiern. Wenn er diese nun entlassen müsste, klagte er, könne er weder diese Arbeit „noch die pilder von wachs" fertig machen.

Unter diesen Bildern von Wachs verstand Colin die Bilder des knienden Kaisers und der drei Virtutes. Die vierte Virtus war bereits von dem Bildhauer Roe Lehner modellirt worden. In Betreff dieser Arbeit wies die tirolische Regierung Colin an, sich mit den beiden Löffler ins Einvernehmen zu setzen; sie erklärte sich bereit, ihm im Einverständnis mit denselben den Guss dieser Bilder selbst zu übertragen. Auch wurde Colin die Modellirung eines in Erz zu gießenden Brunnens zugedacht. So war ihm, wenn auch nicht für den Winter, doch wenigstens für die bessere Jahreszeit Arbeit in Aussicht gestellt.

Mit Ende des Jahres 1564 erscheint gerade die Hälfte der Reliefbilder für das Grabmal vollendet. Wie sich aus den darüber erhaltenen Akten des Jahres 1565 ergibt, brauchte Colin zur Herstellung eines solchen Reliefs nicht mehr als sechs Wochen.

Die Ausführung der Zeichnungen in Marmor setzt unbedingt die Modellirung der einzelnen Stücke voraus, wozu das noch heute zu solchen Zwecken verwendete Wachs als Materiale benützt wurde. Bei der übergroßen Menge von Figuren, der reichen Architektur und dem landschaftlichen Hintergrunde wäre die Modellirung allein schon in der bezeichneten Zeit eine höchst anerkennenswerte Leistung; die Modellirung und Ausführung in Marmor in der Zeit von sechs Wochen aber ist fast unbegreiflich. Die gelungene Ausführung in Marmor durch Colin wurde übrigens allseitig anerkannt. So erklärten auch die beiden Löffler, Gregor Löffler und sein Sohn Hans Christoph, wie der Hofbaumeister Paul Ufchall, „daß die historien den visirungen gleichmäßig und genuegsam erhebt seien". Erzherzog Ferdinand aber bezeichnet in einem vom 3. April 1565 datirten Schreiben aus Prag den Meister Colin als „ain besonders kunstliche und geschickte person".

Der Grund der Verzögerung in der Zusendung von Historien, welche so viele Bitten und Beschwerden Colins und so viele Vorstellungen von Seite der Innsbrucker Regierung an den Kaiser und Erzherzog Ferdinand hervorriefen, ist nicht in der Bequemlichkeit des Malers Florian Abel, welcher in dieser Beziehung mit seinen Brüdern nichts gemein hatte, sondern vielmehr in anderen Schwierigkeiten und Hindernissen zu suchen. Der Meister war in der Darstellung streng historischer Thatsachen auf eigene eingehende Studien angewiesen und hatte sich überdies mit jenen Gelehrten ins Einvernehmen zu setzen, welche schon von Kaiser Ferdinand hiezu als Beiräthe bestimmt worden waren, so namentlich mit dem durch seine wissenschaftlichen Kenntnisse und durch seine politische Wirksamkeit hervor-



ragenden Reichs-Vizekanzler Dr. Seld. Die Komposition der ungemein figurenreichen Darstellungen, die Studien über Charakter und Kostüm der einzelnen Hauptpersonen wie der großen Menge vornehmer Leute verschiedener Nationen, über Waffen und Kriegführung, all' dies verlangte viel Zeit und Ueberlegung. Meister Florian Abel war auch nicht von ausreichend kräftiger Gesundheit. Schon im Jahre 1563 lag er längere Zeit krank darnieder und konnte seitdem nicht mehr recht gesund werden. Erzherzog Ferdinand, welcher im April 1565 wieder um Vermittlung weiterer Zeichnungen angegangen worden war, bemerkt in seiner Antwort, der Meister sei „in starker arbeit", dieselben zu verfertigen, soweit seine Krankheit ihn nicht hindere.[1])

Florian Abel starb Ende Mai 1565. Er hatte sämmtliche Zeichnungen zu den Reliefs bis auf zwei zu stande gebracht. Erzherzog Ferdinand, welcher über den Tod des Malers dem Kaiser berichtet, bedauerte diesen Verlust, da, wie er schreibt, kein anderer Maler vorhanden sei, welcher die zwei noch fehlenden Historien richtig und, wie sie sein sollten, zu machen verstünde, es würde denn einem solchen eine besonders gute und hinreichende Instruktion gegeben. Nun war aber auch der in dieser Sache erfahrenste Mann, Dr. Seld, gestorben, daher der Erzherzog dem Kaiser den Rath ertheilte, in dessen hinterlassenen Schriften und Aufzeichnungen fleißig nachsehen zu lassen und ihm das Zweckdienliche daraus zuzusenden, um die noch ausständigen Historien verfertigen lassen zu können.

Der Name des Meisters, welcher die Zeichnungen zu den letzten zwei Reliefbildern verfertigt hat, ist bisher unbekannt. Eine Wahrscheinlichkeit spricht für den Maler Paul Neupauer, welcher mit Florian Abel in näheren Beziehungen stand und 1565 dessen Schwester heiratete. Die Zeichnungen zu den zwei Reliefs waren übrigens wie die Innsbrucker Regierung in ihrem Schreiben an Erzherzog Ferdinand vom 8. Juni 1565 versichert, „viel schlechter und mit

---

[1]) Auf den Einfluss, den der Maler auf die Arbeit Colins nahm, weist auch eine im „Morgenblatt" vom Jahre 1807 (No. 286) erschienene Besprechung des Grabmals hin. Der Verfasser, welcher glaubte, der Meister der Reliefs sei seines Zeichens ein Maler, und ebenso irrthümlich die beim Grabmal hängenden Porträts für dessen Werk hielt, sagt darüber: „Man sieht dem Ganzen wohl an, dass der Künstler ein größerer Maler als Bildhauer war, welches auch die Portraite von ihm und seiner Gattin bezeugen, die von seiner Hand gemacht, dabei hängen. Er suchte z. B. die Verkürzungen der Malerei, die Perspective und dergleichen anzubringen und es ist ihm wirklich für ein Werk des Meißels bewunderungswürdig gelungen."

weniger fleiß gemacht" als jene des Malers Florian Abel. Alexander Colin tröſtete jedoch die Regierung mit der Verſicherung, „er wolle die hiſtorien einen weg als den andern fleißig in ſtein hauen". Der Meiſter hat auch ſein Verſprechen gehalten; denn es dürfte ſchwer ſein, die nach den zwei ſchlechten Zeichnungen ausgeführten Reliefs herauszufinden.

Zu den Hinderniſſen, welche ſich Colins Arbeiten in den Weg legten, zählen auch einige Anſtände, die er mit ſeinen Geſellen hatte. Nicht blos daſs während der in Innsbruck graſſirenden Krankheit die Geſellen ſchwer feſtzuhalten waren, ſie wurden auch durch auswärtige Meiſter, zu denen der Ruf der Colinſchen Werkſtätte gedrungen war, namentlich durch den Bildhauer Vanieder in Salzburg, angelockt, ſo daſs ſchließlich die Regierung zu Innsbruck einzuſchreiten für nothwendig fand und am 30. April 1565 den Bürgermeiſter und Rath der Stadt Salzburg ernſtlich erſuchte, dem Bildhauer Vanieder über ſein Vorgehen den Tadel auszuſprechen und dem Salzburger Boten zu verbieten, Briefe dieſes Meiſters an die Geſellen Colins zur Beförderung zu übernehmen.

Mit Ende des Jahres 1565 hatte Colin die Reliefbilder bis auf zwei, im März 1566 auch die letzte der „Hiſtorien" und damit ein Werk vollendet, in deſſen Bewunderung ſelbſt der ewig wechſelnde Geſchmack der Menſchen ſich treu geblieben iſt. Wir haben bereits geſehen, wie gleichzeitige Kunſtgenoſſen, namentlich Gregor und Hans Chriſtoph Löffler, die Arbeit des Meiſters ſchätzten und wie Erzherzog Ferdinand, auf ſein und das allgemeine Urtheil ſich ſtützend, Alexander Colin als einen „beſonders kunſtlichen und geſchickten" Meiſter bezeichnet hat. Selbſt die größten Bildner der Neuzeit haben dem alten Meiſter ihr Lob gezollt; Thorwaldſen bezeichnete die Reliefbilder Colins geradezu als „unerreichte Meiſterſtücke". Wilhelm Lübke aber fand nach einem Ueberblick dieſer und anderer Schöpfungen Colins, daſs dieſer Meiſter „ohne Frage eine bedeutende Stelle in der Geſchichte der Renaiſſance-Sculptur verdient".[1] Wol mit gerechtem Stolze konnte Alexander Colin nach der Aufſtellung des Grabmals in die Stirnſeite desſelben die Worte eingraben: Alexander Colinus, Mechlinensis, sculpsit anno MDLXVI.

Zu dieſer Zeit trug ſich Colin auch mit dem Gedanken, „das aufgeſetzt grab in druck ausgehen zu laſſen" und erbat ſich hiezu bereits die Unterſtützung des Erzherzogs Ferdinand, ſowie deſſen Fürſprache beim Kaiſer, damit dieſer ihm ein Privileg ertheile und

[1] Münchener Allg. Ztg. 1889, Beilage zu Nr. 137.

sein „werk“ innerhalb zehn Jahren nicht nachgedruckt werde. Ueber dieses Vorhaben Colins liegen leider keine näheren Andeutungen vor und wir wissen daher nicht, ob er eine Ansicht des ganzen Grabmals oder der einzelnen Reliefs „in druck“ geben wollte. Unter dem Druck verstand er ohne Zweifel die Vervielfältigung durch den Kupferstich. Lag das in der Absicht Colins, so würde er diese Arbeit wol einem der beiden ihm befreundeten Kupferstecher Dominicus Custos oder Lukas Kilian übertragen haben.

Die Reliefbilder wurden bis zur Versetzung des Grabmals in in der tirolischen landesfürstlichen Kammer (dem Gebäude mit dem goldenen Dächlein, dann in der Bibliothek des an die Kirche anstoßenden Klosters (jetzt Gymnasium) aufbewahrt. Bei dem großen Erdbeben, von welchem Innsbruck 1572 heimgesucht wurde, hatte der für sein Werk besorgte Meister die Reliefbilder, um sie vor Zerstörung oder Beschädigung zu sichern in das Sommerhaus des Hofgartens gebracht.

Die Reliefbilder blieben nicht blos bis zu deren Versetzung unter der Aufsicht des Bildhauers Colin, sondern wurden auch nach der Aufstellung des Grabmals gleich diesem selbst unter seine Obhut gestellt. Die Schlüssel zum Grabmale blieben in seinen Händen und all' die hohen Persönlichkeiten, welche nach Innsbruck kamen und die berühmten Reliefs näher besichtigen wollten, waren an Colin gewiesen. Ihm ward auch die Verpflichtung auferlegt, für die Reinhaltung der Bildwerke zu sorgen. Diese wurden bis auf die neueste Zeit durch mit Leinwand bespannte Rahmen bedeckt, welche gegen Staub nur wenig schützten, die Besichtigung erschwerten und durch das fortwährende Abnehmen und Verschließen die zarteren Theile der Skulpturen selbst gefährdeten. Man hatte zwar schon bei der Aufstellung des Grabmals daran gedacht, die Reliefbilder durch Glas zu schützen, und Erzherzog Ferdinand gab 1574 den ausdrücklichen Befehl, hiezu Tafeln von „Venedigischem krystall“ zu verwenden; allein die Glasmacher jener Zeit waren nicht im Stande, Glastafeln von der Größe der Reliefs zu erzeugen. Jetzt sind sie durch die Vorsorge des ersten Obersthofmeisters Sr. Majestät Konstantin Prinzen zu Hohenlohe durch feinstes Tafelglas geschützt und können von jedem Besucher der Hofkirche ohne Weiteres gesehen werden.

Die erste Reinigung der Reliefbilder des Maximilianischen Grabmals fand Ende 1577 statt. Den Anlass dazu gab jedoch nicht etwa angesammelter Staub und Schmutz; es hatten sich vielmehr „gelbe mailer und flecken“ im Marmor selbst gezeigt. Man schrieb diese Erscheinung dem Einfluss des zu jener Zeit noch nicht ange-

ſtrichenen, das Grabmal umſchließenden Eiſengitters zu. Colin, welcher von der Regierung zu Innsbruck zuerſt um ein Gutachten hierüber angegangen wurde, erklärte ſich bereit, die Reinigung des Marmors vorzunehmen, hielt es aber für nothwendig, daſs die einzelnen Stücke zu dieſem Zwecke herausgenommen würden, was die Zerlegung des ganzen Grabmals vorausgeſetzt hätte. Er war übrigens nicht der Anſicht, daſs ſich die Flecken durch äußeren Einfluſs gebildet hätten, ſondern meinte, daſs ſie von dem Gemäuer innerhalb der Marmorplatten herrührten. Die Innsbrucker Maler Paul Trabel und Chriſtoph Perkhammer, welche eben mit der Faſſung und Vergoldung des Eiſengitters beſchäftigt waren, erboten ſich dagegen, „one malereizeug oder farben“ dem Uebelſtande abzuhelfen und dabei nichts Anderes als „lauters, deſtilirts und geſottens waſſer“ zu gebrauchen. Die Regierung empfahl nun dem Erzherzog, die Arbeit nicht dem Colin, ſondern den beiden Malern zu übertragen. Das Zerlegen des Grabmals, ſagt ſie in ihrem Berichte vom 18. November 1577, würde große Koſten verurſachen und es könnten auch dabei die einzelnen Stücke, welche beim Aufſetzen derſelben mit Eiſenwerk ineinander verſchleudert und mit Blei vergoſſen worden ſeien, Schaden nehmen. Wenn Colin die Arbeit zu machen erhielte, würde er dieſelbe, da ſie nur im Sommer gemacht werden könne, vielleicht in zwei oder drei Jahren zu Ende bringen. Es ſei ferner zu bedenken, daſs das Gitter ebenfalls abgebrochen werden müſste, wodurch dasſelbe auch nicht beſſer würde. Sie könne alſo nur rathen, die Arbeit den beiden Malern zu übergeben, zumal ſie eine Probe gemacht hätten, nach welcher, wie die Herren der tiroliſchen Kammer mit eigenen Augen geſehen hätten, die Stücke „dermaßen ſchön ſichtbar und weiß gemacht erſcheinen, als ſolche zuvor jemals geweſt ſein“. Auch würden die Maler in vierzehn Tagen mit dieſer Arbeit fertig ſein, worauf ſie dann das bereits mit rother Farbe angeſtrichene Gitter malen und vergolden würden.

Die Entſcheidung des Erzherzogs in dieſer Sache iſt nicht bekannt; ſie iſt jedoch faſt zweifellos im Sinne des erwähnten Antrages ausgefallen. Eine Zerlegung des Grabmals, wie ſie Colins Angebot als nothwendig bezeichnete, hat jedenfalls nicht ſtattgefunden.

Während die Marmorarbeiten zum Grabmale bereits ihrem Ende entgegengiengen, war der kaiſerliche Sekretär **Georg Bocskay** mit den Inſchriften zu den Reliefbildern, deren **Verfertigung** er ſchon von Kaiſer Ferdinand I. übernommen **hatte, noch immer im** Ausſtande. Von der Regierung zu Innsbruck **wurden ihm ſchon**

1564, und zwar, wie sie meinte, 24 Täfelchen von schwarzem Marmor nach Wien gesendet, damit er die Inschriften in dieselben ätze und diese vergolde; allein bis 3. März 1567 waren dieselben noch nicht nach Innsbruck gekommen, daher sich die Regierung die Intervention des Kaisers Maximilian II. erbat und zugleich bemerkte, dass das Grabmal lediglich wegen Abgang der Inschriften nicht aufgerichtet werden könne. Auch ersuchte sie, die Übersendung möge zu Wasser geschehen, weil der Marmor „gar marb und prüchig" sei und die Fahrt zu Lande nicht aushalten dürfte.

Sekretär Bocskay, welchem der Kaiser die Beschwerde der Innsbrucker Regierung zur Kenntnis brachte, antwortete dem Kaiser, er habe nicht 24, sondern 40 solcher Tafeln erhalten; davon seien aber fünf wahrscheinlich beim Transport zerbrochen worden. An der schnellen Vollendung seiner Arbeit sei er durch Krankheit, verschiedenes Ungemach in der Familie und durch amtliche Geschäfte gehindert worden. Auch habe er keinen rechten Platz zu derselben. Seit der Abreise des Kaisers habe er immerfort daran gearbeitet und die Täfelchen seien jetzt bis auf jene fünf fehlenden Stücke vollendet. Diese aber habe er ungeachtet brieflichen Verlangens von der Innsbrucker Regierung nicht erhalten können.

Diese sendete nun am 23. Mai die fünf fehlenden Stücke schwarzen Marmors, in dicken Filz verpackt, zu Wasser an Bocskay nach Wien; allein es vergieng wieder ein ganzes Jahr, ohne dass sie von dem Sekretär mit den Inschriften versehen und zurückgesendet wurden, und, als die Regierung ihn hiezu aufforderte, erklärte er, sie erst aus der Hand zu geben, wenn er dafür die Bezahlung von 400 Thalern erhalten hätte.

Über diese unmäßige Forderung Bocskays beschwerte sich die tirolische Regierung in ihrem Schreiben an Erzherzog Ferdinand vom 11. Mai 1568 und bat diesen, den Kaiser zu bestimmen, die Tafeln dem Sekretär abzufordern. Da es sich um eine einfache lateinische Schrift ohne alle Zier handle, glaube sie, dass man dem Sekretär für seine Arbeit nur etwas schenken sollte.

Bocskay, welcher nicht lange darnach die Tafeln auslieferte, mochte die Unbilligkeit seines Verlangens selbst eingesehen haben und stellte sich mit der Hälfte des verlangten Preises, nämlich 200 Thalern zufrieden.

Die Inschrifttafeln wurden zu Wasser nach Innsbruck befördert, wo sie aber erst im October 1568 angekommen zu sein scheinen.

Nach Vollendung und Einweihung der Kirche waren die großen Erzbilder aus dem Gießhause zu Mühlau dahin übertragen worden. Der bis dahin zur Beaufsichtigung derselben bestellte Rothschmied Pomer erhielt die Stelle eines Zöllners zu Zirl. Die Versetzung des Kenotaphs selbst scheint zwar Anfangs des Jahres 1567 begonnen worden zu sein, da Erzherzog Ferdinand am 21. Jänner den Fuß des Grabmals „etwas schelch und ungleich gesetzt" fand und eine Untersuchung der Sache anordnete; allein die Fortsetzung der Arbeit ließ noch Jahre lang auf sich warten. Wir finden den Steinmetzen Heinrich de Longhi noch bis 1572 mit der Anfertigung einzelner Theile des Grabmals beschäftigt; denn nicht blos dasjenige, was in schwarzem Marmor ausgeführt erscheint, sondern auch der größere Theil der Stücke aus rothem Salzburger Marmor sind das Werk dieses Steinmetzen.

Longhi, welcher auch die Vorhalle der Hofkirche ausgeführt hat, wurde 1572 Alters und Gebrechlichkeit halber arbeitsunfähig. Er starb 1576. Erzherzog Ferdinand hatte dem braven Meister einen wöchentlichen Gnadengehalt ausfolgen und ihn im Spitale zu Innsbruck unterbringen lassen.

2. Die vier Virtutes, modellirt von Colin, gegossen von Hans Lendenstreich, 1564—1570. Beabsichtigte Herstellung von sechs weiteren großen Erzbildern 1571

Neben der Vollendung der Reliefs und der übrigen Marmorarbeiten am Kenotaph handelte es sich auch um die Herstellung der zu demselben gehörigen Metallbilder. Auch deren Fertigstellung zieht sich vom Jahre 1564 bis 1570 hin.

Wie wir früher schon kurz andeuteten, war schon 1564 Colin mit den ersten Arbeiten an den Metallbildern für das Kenotaph beschäftigt. Es wurde ihm nämlich übertragen die Modellirung erstens des knienden Kaiserbildes, zweitens der drei noch fehlenden Virtutes, drittens der bereits früher erwähnten „kindlen", welche ihren Platz vor und hinter dem Bilde des Kaisers und auf dem Kranzgesimse des Kenotaphs finden sollten, sowie der Adler und Wappen und endlich viertens der Kriegsembleme, welches Bronzeornament jetzt die zweite Stufe des Kenotaphsockels schmückt.

Für das Bild des Kaisers sammt Kissen und Decke waren 30 Centner Metall und 3 Centner Wachs präliminirt, für das Schneiden des Bildes, wie Colin verlangte, 150 Gulden, für die drei Virtutes 30 Centner Metall und 3 Centner Wachs und für das

Schneiden 200 Gulden, endlich für die Kriegsembleme von 36 Werkschuh Länge 10 Centner Metall, 80 Pfund Wachs und für das Schneiden 180 Gulden.

Der von Colin für das Schneiden des sämmtlichen in Erz zu gießenden Bildwerkes nebst Bestreitung seines Unterhaltes verlangte Preis von 1000 Gulden wurde von Sachverständigen, nämlich Hofbaumeister Paul Ulschall, Gregor Löffler, Hans Christoph Löffler und Hofbauschreiber Kener als billig und gerecht anerkannt. In ihrer schriftlichen Aeußerung vom 18. Jänner 1565 erklären sie, dass Meister Colin das von ihm Verlangte „wohl verdiene" und sie ihm nichts abgesprochen wissen möchten. Er werde seine Arbeit ohne allen Zweifel „sauber und fleißig" verrichten und es wäre „nicht bald einer zu bekommen", der diese Arbeit um solchen Preis übernehmen würde. So „kunstliche meister" wie Colin seien nicht leicht nach Innsbruck zu bringen. Auch sei zu bedenken, dass Colin, so lange er an den vier großen Bildern (Kaiser Maximilian und den drei Virtutes), die er in der Werkstätte Löfflers verfertigen müsse, arbeite, mit seinen Gesellen einen weiten Weg zu machen habe.[1])

Nach einer weiteren Verhandlung der Innsbrucker Regierung mit Colin ermäßigte dieser seine Forderung auf seinen Unterhalt und auf 950 Gulden für das Schneiden des Bildwerks, worauf ihm die Arbeit zu sofortiger Ausführung übertragen wurde.

Colin hat von diesen Bildern bis zum October 1565 einige von den später nicht mehr zur Verwendung gekommenen Stücken (Genien, Adler, das kaiserliche Wappen), dann das Trophäenornament für den Unterbau des Grabmals zum Gusse fertiggestellt. Aber den Guss dieser Stücke, den ihm die Innsbrucker Regierung auch zu übertragen bereit war, scheint er nicht mehr übernehmen gewollt zu haben. So wird es zu erklären sein, dass am 23. October 1565 die tirolische Kammer dem Hofbaumeister Paul Ulschall und dem Rath Michael Schenk, dem Gießer Hans Christoph Löffler und dem Bauschreiber Kener eine Supplik Colins wegen Bezahlung seiner Arbeit mit dem Bemerken zur Begutachtung übergab, dass dem Colin diese Arbeit „jetzo nit mer gelassen sondern abgenommen" würde. Den Guss übernahm Hans Christoph Löffler und diesem sollte nun Colin, wie die Kammer in einem weiteren Schreiben anordnet, „dieselben pilder und stücke" zum Gießen zusammenrichten.

[1]) Löffler hatte seine Gießerei in Büchsenhausen, dem später durch den Kanzler Wilhelm Biener berühmt gewordenen Ansitz, welcher jedoch vom Hause Colins kaum eine Viertelstunde entfernt ist.

Auch habe er die Patronen von Gyps, „darein er die pilder und andere stuck von wachs gegossen", dem Löffler zuzustellen, damit dieser, falls ein Guss misrathen sollte, wieder darnach gießen könne. Für das kaiserliche Wappen, sowie als Entschädigung für die Berufung der Gesellen ließ die Kammer Colin 25 Gulden „passiren".

Das knieende Kaiserbild war noch nicht geschnitten und von den Virtutes war nur die vom Bildhauer Roe Lehner modellirte vorhanden. Dass Colin nicht jetzt auch schon diese Arbeiten ausführte, wird darin seinen Grund gehabt haben, dass, wie aus einem Berichte der tirolischen Kammer, allerdings erst vom 17. März 1582, hervorgeht, nicht blos Colin, sondern auch Löffler den Guss dieser Bilder nicht zu übernehmen wagte und dass daher diese Arbeit verschoben werden musste.

So blieb sie denn einige Jahre ganz liegen, bis man nach Vollendung der hauptsächlichsten Marmorarbeiten doch auch an die Herstellung des noch fehlenden Bildwerkes denken musste. Durch die veränderte Stellung der vier Virtutes, welche, wie schon erwähnt, nach dem früheren Plane an den Stufenecken des Unterbaues, jetzt aber an den vier Ecken des Hauptgesimses angebracht werden sollten, mussten dieselben in einem anderen kleineren Verhältnisse modellirt werden und war daher die vom Bildhauer Lehner modellirte Virtus nicht mehr zu brauchen. Colin blieb jedoch bei seinem Kostenvoranschlage von 1565, nämlich 150 Gulden für die Modellirung des knieenden Kaisers und 200 Gulden für die Modellirung der Virtutes, obwol er damals nur drei solcher Bilder zu machen hatte, während er jetzt alle vier neu bossiren musste.

Die vier Virtutes wurden von Colin noch 1569 vollendet und nun handelte es sich darum, die von ihm modellirten Bilder in Erz gießen zu lassen. Hans Christoph Löffler hatte diese Arbeit, wie schon erwähnt, abgelehnt, obwol, wie die Regierung zu Innsbruck erklärte, die Verpflichtung hiezu nach dem mit seinem Vater abgeschlossenen Vertrage auf ihn übergegangen war. Die Regierung war also gezwungen, sich auswärts um einen Gießer umzusehen. Sie berief um 1570 den Bildgießer Hans Lendenstreich von München.

Hans Lendenstreich kam im Winter des genannten Jahres nach Innsbruck, informirte sich über das zu gießende Bildwerk und stellte dann seine Bedingungen. Als Gießerlohn verlangte er dasselbe, was dem Bildhauer für das Schneiden der Bilder bezahlt worden sei. Die Innsbrucker Regierung schlug aber einen anderen Bezahlungsmodus vor und beschloss, ihn vorläufig nur die Virtutes gießen zu lassen. Bezüglich des Gusses der übrigen Bilder wolle sie den Erfolg

jener Arbeit und das Verhalten des Meisters abwarten, Der mit ihm unter Vorbehalt der Ratifikation von Seite des Erzherzogs Ferdinand abgeschlossene Kontrakt lautete nach den darauf bezüglichen Akten dahin, dass Lendenstreich für jedes der vier Bilder als Gießerlohn 50 Gulden, somit im Ganzen 200 Gulden erhalten, ein allenfalls misslungenes Bild aber auf eigene Kosten neu gießen, das Schneiden des Bildes jedoch von der tirolischen Kammer bestritten werden sollte. Bezüglich des Erzes solle für je zehn Centner ein Centner als Abgang im Feuer berechnet werden. Zum Gießen selbst wurde ihm das Gießhaus in Mühlau eingeräumt. Da dasselbe so lange unbenützt geblieben war und sich daher in schlechtem Zustande befand, verursachte seine Räumung und Adaptirung nicht unbedeutende Kosten. Nach den vom Hofbaumeister vorgelegten Rechnungen wurden dafür vom 29. Jänner bis 18. Juni 1570 101 Gulden 38 Kreuzer und bis Ende dieses Jahres noch weitere 48 Gulden 22 Kreuzer verausgabt.

Die Ratifikation des Kontraktes mit Lendenstreich von Seite des Erzherzogs erfolgte am 12. Mai 1570; doch hatte der Gießer schon am 14. Februar von der Regierung zu Innsbruck den Auftrag erhalten, ein Bild noch vor der Ankunft des Erzherzogs zu gießen.

Nach einem ausführlichen Berichte Lendenstreichs vom 23. Mai 1570 über diese Arbeit und die derselben im Wege gestandenen Hindernisse hatte er erst gegen Ende April zum Gusse dieses Bildes kommen können und musste darnach wieder fünf Wochen lang auf weitere Befehle und Anordnungen warten.

Als ihm die Behausung in Mühlau überlassen wurde, fand er, wie er sagt, darin mit Ausnahme der Öfen nichts, was er hätte brauchen können. Weder Thüren noch Fenster seien vermacht gewesen, Alles sei offen gestanden. Er habe wol zehnmal nach Innsbruck laufen müssen, um Handwerksleute, als Maurer, Schlosser, Glaser und Zimmerleute zu erhalten. Auch jetzt müsse er, wenn er etwas haben wolle, es vier Wochen früher anzeigen und dann geschehe erst noch nichts. Seit er das Bild (eine Virtus) gegossen, seien an fünf Wochen vergangen, Niemand habe ihm weitere Arbeit verschafft, Niemand habe sich um ihn gekümmert. In Folge dieser Versäumnisse habe er die Hälfte der für den Guss der vier Bilder zu erhaltenden Summe Geldes bereits verbraucht. Lendenstreich wünschte daher, dass er künftig nicht mehr nach dem Stücke bezahlt, sondern dass ihm eine bestimmte Summe Geldes wöchentlich angewiesen werde. Sonst würde er „heute lieber als morgen“ wegziehen

Die von Lendenstreich erhobenen Klagen berühren in erster Linie Hans Christoph Löffler, den Zeugmeisteramtsverwalter Andreas Fröhlich und den Hofbauschreiber Kener, denen die Regierung zu Innsbruck deshalb auch die Beschwerdeschrift des Münchner Gießers zur Aeußerung mittheilte. In ihrer gemeinsamen, am 29. Mai übergebenen Rechtfertigung sagt nun Löffler, er habe an Lendenstreich Alles, was er zu seiner Arbeit an Werkzeug, Lehm und Anderem verlangt habe, abgegeben und ihn damit nicht aufgehalten. Der Bauschreiber Kener sagt, er erinnere sich noch sehr gut, wie er auf die Kammer berufen worden sei und den Befehl erhalten habe, dem Lendenstreich den unteren Boden im Bilderhaus in Mühlau einzuräumen. Er sei darauf mit dem Gießer nach Mühlau gegangen, habe ihn in das Bilderhaus geführt und habe ihm Alles, was derselbe an Zimmern und Werkstätten für nothwendig erachtet habe, eingeräumt und die Werkleute alsbald beauftragt, alles Fehlende herzustellen. Er sei darnach noch etliche Male nach Mühlau gegangen, habe die Arbeiten in Augenschein genommen und die Handwerker angehalten, für den Bildgießer das Nothwendige herzustellen. Demselben aber beständig aufzuwarten, hätte ihm sein Amt nicht gestattet. In der ersten Zeit sei Lendenstreich durch das Aufräumen im Bilderhaus und durch die nothwendigen Herstellungen allerdings etwas gehindert worden, ebenso dadurch, dass nach dem Gusse des ersten Bildes fünf Wochen mit ihm nicht verhandelt worden sei; dafür aber würde ihn die tirolische Kammer schon zu entschädigen wissen. Schließlich erklären sich alle drei Berichtgeber gegen eine wöchentliche Besoldung des Gießers und wollen die Bestimmungen des Kontrakts aufrecht erhalten wissen.

Im October 1570 hatte Lendenstreich alle vier Virtutes gegossen. Die Regierung zu Innsbruck meldete dies am 31. October dem Erzherzog Ferdinand mit der Bemerkung, dass die Bilder „am guß wol geraten sein“ und dass der Gießer jetzt Bescheid verlange was er weiter gießen solle. Sie wisse nun nicht, welche Bilder der Erzherzog gießen zu lassen vorhabe, und bitte ihn daher, ihr dies ehestens bekanntzugeben, damit Lendenstreich nicht lange auf Kosten des Erzherzogs feiern müsse. Am 5. Dezember wiederholte die Regierung diese Bitte an Ferdinand, welcher ihr am 9. November aus Günzburg geschrieben hatte, er werde sich darüber nach seiner Rückkehr entschließen. Inzwischen ließ sich Lendenstreich auf Kosten des Erzherzogs wol sein, die tirolische Kammer aber beschwerte sich, dass er „teglichen bei uns um gelt seiner versäumnis halben anhalten thuet“. Die

Innsbrucker Regierung machte daher am 13. Dezember dem Erzherzog darüber eine neuerliche Vorstellung.

Der Entschluss Erzherzogs Ferdinand ging nun dahin, noch sechs große Bilder nach den von ihnen vorliegenden Zeichnungen und in der Größe der in der Stiftskirche befindlichen herstellen zu lassen[1], worauf die tirolische Regierung Andreas Frölich, Elias und Hans Christoph Löffler und Andreas Kener den Auftrag ertheilte, mit Alexander Colin und Hans Lendenstreich darüber zu verhandeln.

Sowol Colin als Lendenstreich gaben nun den genannten Vertrauensmännern der Regierung Ende April 1571 ihre Arbeitspreise in ausführlichen Schriftstücken bekannt.

Alexander Colin äußerte sich wie folgt: Es sei ihm, sagt er, im Jahre 1569 das Bildnis des knieenden Kaisers in Mannesgröße und mit dem kaiserlichen Habit für 150 Gulden zur Modellirung übertragen worden. In Anbetracht der großen Theuerung könnte er aber um diesen Preis eines der sechs Bilder nicht mehr schneiden. Nachdem er jetzt die Visirungen der Bilder gesehen habe und wisse, was für Arbeit darauf gehen würde, könne er sich mit den ihm angebotenen 100 Gulden nicht zufriedengeben und müsse 150 Gulden verlangen. Ferner verlange er, dass man ihm die Herberge im Bilderhaus in Mühlau einräume, um dort die Arbeit machen und die Gesellen unterbringen zu können, damit diese nicht alle Tage auf und ab laufen müssten, sondern bei der Arbeit bleiben könnten. Was endlich das Schneiden der Wappen, Kronen, Herzoghüte u. dgl. anbelange, könne er den Preis erst bestimmen, wenn er wisse, wie dieselben gemacht werden sollten.

Hans Lendenstreich lässt sich dagegen in folgender Weise vernehmen: Zuerst berechnet er das Gewicht der Bilder „in langen kleidern" mit 12 Centnern, das der übrigen mit 8 Centnern und veranschlagt den Abgang von Metall im Feuer auf 10 Perzent. Dann fordert er vor Allem 300 Schmelztigel, 30 Fuder Kohlen, 3000 Ziegel und das stete Gewärtigsein eines Fuhrmannes zum Zuführen von Erde, Lehm und Sand. Er verlangt ferner, dass ihm der Schmied Benedikt Tyllitz zur Seite gestellt werde, damit er selbst mit Herumlaufen keine Zeit zu verlieren brauche und Tyllitz ihm alles Eisen-

[1] Es sind dies offenbar sechs von den im Abschnitt II Nr. 5 erwähnten Bildern, nämlich: König Robert, St. Stefan, Königin Gisela, Virida, Haug und Radepot von Habsburg. Das Bild Karls des Großen hatte Löffler in der Arbeit, Ottokar und Julius Cäsar aber waren schon früher, weil von zu weit hergeholter Bedeutung, als nicht brauchbar erklärt worden.

werk, was er, um es in die Form zu legen, brauche, beistelle. Es solle auch allen Kandlern aufgetragen werden, ihm den nöthigen Eisendraht und Anderes dieser Art zu verabfolgen, die Tuchscherer und Rothgärber aber verhalten werden, ihm die Scheerwolle und Kälberhaare, welche er unter den Lehm mischen müsse, auf Kosten der tirolischen Kammer beizustellen. Mit dem bisher zu seiner Verfügung zugewiesenen Rauharbeiter könne er nicht auslangen und es müssten ihm daher künftig zwei Rauharbeiter zur fortwährenden Verfügung gestellt werden. Wenn er ferner Zimmerleute, Maurer, Schlosser oder andere Handwerker benöthigen sollte, seien dieselben zu verhalten, ihm ohne Aufschub das Benöthigte zu machen. Was den Preis für seine Arbeit betreffe, so müsse er bei dieser „höchsten theurung" für ein Bild 250 Gulden verlangen, was er treulich zu verdienen glaube und für eine leidliche Forderung ansehe. Allerdings müssten ihm, da er inzwischen keinen anderen Dienst annehmen könne, auch ein jährliches Wart- und Dienstgeld von 100 Gulden und zum Anfange der Arbeit und zum Unterhalt seiner Gesellen 400 Gulden gegeben werden. Er hoffe, dass dies nicht „zu viel sonder erlich" sei, da man einem Anderen mehr gebe, er aber es ebenso gut verdiene. Die Innsbrucker Regierung möge also ehemöglichst das erforderliche Metall, und zwar gleich für den Guss von drei Bildern bereit stellen lassen, um sie gleichzeitig bossiren zu können; denn wenn ein Bild nach dem andern bossirt werden müsste, würde eine zu lange Zeit auf die Arbeit gehen und er könnte dabei doch nicht bestehen. Wenn dies aber nicht sein könnte, solle man es ihm gleich sagen, dann würde er die Arbeit gar nicht übernehmen. Lendenstreich verlangte weiter, dass ihm die ganze Behausung in Mühlau und die zwei Gärten, welche jedoch zuvor neu einzuzäunen wären, als „kleine zubusse" zur Benützung überlassen würden. Sonst verlange er nichts mehr, als dass für den Fall eines misslungenen Gusses das Modell auf Kosten der tirolischen Kammer neu hergestellt und alle Veränderungen an den Schriften, Schilden und „passamenten" (Postamenten) besonders bezahlt würden.

Die Schriftstücke der beiden Meister Colin und Lendenstreich unterbreitete die Regierung zu Innsbruck dem Erzherzog Ferdinand zur weiteren Beschlussfassung. Die Forderung Colins fand die Regierung mit Rücksicht auf sein Dienstgeld von jährlichen 100 Kronen und in Anbetracht dessen, dass er derzeit mehr vom Kaiser als vom Erzherzoge gebraucht würde, zu hoch und glaubte, dass die Bezahlung von 100 Gulden für das Schneiden eines Bildes hoch genug sein dürfte. „Was aber den Lendenstreich betrifft, der

thuet nit allain ain große übermeſſige geldanforderung, ſondern auch daneben ain ſolches weitleifiges begern, alſo daß wir uns ſeiner als ainer unruhigen, müden (d. h. zudringlichen) perſon mit dem teglichen überlaufen bei anderen eurer fürſtlich durchlaucht ſachen und geſchefften nit beladen, auch dasjenig, ſo er begert, nit laiſten können". Ihr Gutachten gehe daher dahin, Lendenſtreich ſolle die von ihm gegoſſenen Bilder „gar an die ſtatt verfertigen" und ihm nachher wegzuziehen bewilligt werden. Mit Hilfe Colins wolle ſie ſich um einen andern tauglichen Gießer umſehen, mit welchem leichter als mit Lendenſtreich zu verhandeln ſein möchte. Colin glaube auch, daſs ſolche Gießer wol zu bekommen ſein würden.

Erzherzog Ferdinand ſtimmte den Anſichten der Innsbrucker Regierung bei und beauftragte dieſelbe unterm 18. April 1571, mit Alexander Colin auf 100 Gulden für das Schneiden eines Bildes weiter zu verhandeln, ſich mit Hans Lendenſtreich aber in keine weitere Verhandlung einzulaſſen, ſondern ihn nur zu beſtimmen, die von ihm gegoſſenen Bilder ſchnellmöglichſt „gar an die ſtatt zu verfertigen". Ueber eine fernere Verhandlung mit Colin, ſowie in Betreff der anderen Erzbilder enthalten die Akten keine weiteren Nachrichten.

Lendenſtreich erhielt die bedungene Bezahlung von 200 Gulden, die letzte Rate von 10 Gulden am 6. März 1571. Die Uebergabe des Bilderhauſes und der Werkſtätte in Mühlau von Seite des Gießers an den hiezu beorderten Hofbauſchreiber erfolgte erſt am 22. Auguſt 1572. Es ſcheint ſich ſomit Lendenſtreich bis zu dieſer Zeit daſelbſt aufgehalten zu haben. Was er in der Zwiſchenzeit dort gemacht, iſt unbekannt.

Bei der Uebergabe des Hauſes und der Werkſtätte wurde ein genaues Inventar der vorgefundenen Werkzeuge und Materialien, der Einrichtungsgegenſtände der Wohnung ꝛc. aufgenommen.

Die von Hans Lendenſtreich gegoſſenen vier Virtutes erſcheinen in dem Inventar in folgender Weiſe verzeichnet:

„Erſtlichen die Meßigkeit, wigt zwen centen ſechzehn pfund.

Die Sterk, wigt zwen centen vierundzwainzig pfund.

Die Fürſichtigkeit, wigt ein centen dreiundſechzig pfund.

Die Gerechtigkeit, wigt zwen centen fünf pfund.

Und ain goſſen ſeil (Säule), gehört zu den pild der Sterke, wigt dreiundzwainzig pfund.

Alſo wegen alle vier pilder ſambt der ſeil zuſammen 8 centen 31 pfund".

3. Der Guss des Bildnisses Kaisers Maximilian I. durch Ludwig de Duca 1582—1584.

Durch die Entlassung des Münchner Bildgießers Hans Lendenstreich erlitt die Vollendung des Grabmals wieder eine lange Verzögerung. Es vergingen nicht weniger als zehn Jahre, bis es wieder zum Gusse eines Bildes kam, und zwar zum Gusse des Bildnisses Kaisers Maximilian I., welches das Kenotaph zu krönen bestimmt war.

Im März 1582 taucht in Innsbruck plötzlich der italienische Bildgießer Ludwig de Duca auf.[1]) Ob er von Erzherzog Ferdinand berufen worden oder nur zufällig nach Innsbruck gekommen ist, lässt sich aus den vorliegenden Akten nicht feststellen. Die erste Nachricht über diesen Meister erhalten wir aus einem Berichte der tirolischen Kammer vom 17. März 1582 an Erzherzog Ferdinand, welcher ihr durch den Rath Ulrich Hohenhauser seinen Entschluss mittheilen ließ, das auf das Grab in der Kirche zum heiligen Kreuz gehörige Bildnis Kaisers Maximilian I. „durch den welschen gießer, so diser zeit hir ist", gießen zu lassen, und zugleich den Auftrag gab, deshalb mit Alexander Colin und dem Gießer zu verhandeln.

Die Kammer kam diesem Auftrag nach und unterhandelte mit den beiden Meistern. De Duca hatte ihr seine Wünsche schriftlich bekannt gegeben. Er brauche, sagt er in seiner Schrift, 30 Centner Kanonenmetall (mitallo dell artigleria) und 1 Centner Wachs. Die vielen anderen nothwendigen Sachen ließen sich nicht genau angeben; das Wichtigste, was er brauche, sei Eisen, Gyps, Scheerwolle und Lehm, ferner Ziegel, deren Menge der Baumeister (paumastro) bestimmen könne.

Auf Grund der mit Colin und de Duca gepflogenen Verhandlung berichtete nun die tirolische Kammer an den Erzherzog, und zwar zunächst in Betreff der Arbeit Colins, es sei eine „große gemalte form, wie das pild sein solle", vorhanden und das Schneiden desselben dem Colin schon früher für 150 Gulden übertragen worden, welche Arbeit sich der Meister sofort zu machen erbiete. Was aber

---

[1]) Er selbst unterzeichnete: Ludovico de Duca und war, wie das Tiroler Künstler-Lexikon angibt, zu Cefalù in Sizilien geboren. — Zu Anfang des Jahres 1574 war mit dem trientnerischen Gießer Anton Catani verhandelt worden, das Bild des Kaisers zu gießen (Jahrbuch, a. a. O., Reg. 10513, 10514, 10515). Die Anfertigung der „Form oder Conterfetur" war schon am 29. März 1553 anbefohlen worden (Statth.-Archiv A. VII.)*

„die vier kindlen, so vor und hinter dem kaiserlichen pild knien, auch das kaiserlich wappen sambt den zwaien graifen und kaiserlichen kron, item die sechs kindlen, so auf die oberen gesimbs gehörig sein sollen, und die vier adler anbelangt", finde sie, dass dieselben zwar bereits bezahlt, aber, seit die vier Virtutes auf das Grab hinauf gesetzt worden wären, nicht mehr nothwendig seien. Ebenso halte sie das „pultprett", welches vor dem kaiserlichen Bildnis hätte zu stehen kommen sollen, für diesen Ort nicht wol schicklich, sondern glaube, dass dafür eine Zeichnung des Reichsadlers mit Apfel und Scepter gemacht und dem Colin zum Schneiden zugeschickt werden sollte.

In Betreff des Gießers de Duca bemerkt die Kammer, derselbe habe sich mündlich geäußert, den Guss des Bildes mit 8 Centnern Metall ausführen zu können; indes fände sich schon in den alten Voranschlägen, dass 30 Centner gemischten Metalls und 3 Centner Wachs zur Herstellung des Bildes nothwendig seien. Ob aber „der welsch gießer dises statlich werk der notturft nach verrichten" könne oder nicht, wisse die Kammer nicht; sie habe von ihm nichts gehört, als dass er „etliche klaine sachen gossen haben soll". Nun sei aber ein großer Unterschied zwischen dem Gießen im kleinen und dem Gießen im großen Feuer.

Nach diesen Bemerkungen gibt die tirolische Kammer eine Uebersicht der Geschichte des Bildnisses Kaisers Maximilian. 1562 sei der Guss den zur Aufrichtung des Grabmals nach Innsbruck gekommenen zwei Niederländern um 28 Gulden für den Centner übertragen worden [1]); dieselben hätten sich aber ungeachtet dessen, dass ihnen von Kaiser Ferdinand I. für den Centner 2 Gulden mehr bewilligt worden, zum Gießen nicht entschließen können. Auch Hans Christoph Löffler und nach ihm Alexander Colin hätten es nicht gewagt, den Guss zu übernehmen; mit Hans Lendenstreich sei aber seiner unmäßigen Forderungen wegen ein Abkommen nicht möglich gewesen. Sie finde es also sehr bedenklich, diesem „fremden, auslendischen und unbekannten" Gießer den Guss zu übertrageu, zumal das Misrathen eines Gusses nich blos großen materiellen Schaden, sondern auch bei der Gefährlichkeit der Arbeit den Leuten allerlei Ungemach bringen könne. Ihr Rath und Gutachten gehe dahin, der Erzherzog möge dies Alles bedenken und über den Gießer nähere und

[1]) Unter den zwei Niederländern können nur die beiden Bildhauer Abel gemeint sein, als deren Heimat sonst ausnahmslos Köln genannt wird. Den beiden Abel wurde auch in der That der Bildguss um 28 Gulden für den Centner übertragen.

sicherere Nachrichten einziehen. Jedenfalls wolle sie den Erzherzog gewarnt haben; wenn derselbe aber trotz Allem das Bild durch de Duca gießen lassen wolle, so möge dies im Bilderhause in Mühlau geschehen und nicht gestattet werden, dass, wie der Gießer sich habe verlauten lassen, der Ofen nahe bei der Burg oder im Hofgarten aufgerichtet werde, da dies nicht blos große Kosten verursachen, sondern auch feuergefährlich sein würde. Was das zum Gusse des Bildes nöthige Metall betreffe, so glaube sie, dass dazu „das pild, so zu Mülau im pilderhaus vorhanden, welches schon allezeit gemischt und hierzu tauglich", der Rest aber aus „alten metalstücken und fürnemblich einem gegossenen frauenbild, so zu dieser begrebnus nit taugen will", genommen werden könnte. Schließlich bittet die Kammer den Erzherzog nochmals, die Sache zu überlegen und dem fremden Gießer „auf seine bloßen wort ohne eine gewiße prob, dass er hievor dergleichen große güß gethan, auch damit bestanden sei", die Arbeit nicht anzuvertrauen, zumal man auch noch gar nicht wisse, welche Entlohnung er verlange und er vielleicht übertriebene Forderungen stellen werde.

Auf diese eindringliche Vorstellung der Kammer antwortete Erzherzog Ferdinand, es sei nicht seine Meinung, dem wälschen Gießer die Arbeit nach dem Gewichte zu bezahlen, sondern ihn nach der darauf verwendeten Zeit zu entlohnen und ihm Speise und Trank vom Hofe aus zu geben. Der Gießer sei nach eingezogenen Erkundigungen „des gießens im kleinen und großen feuer wol erfahren und geübt". Er befehle daher, demselben das Metall und, was er sonst bedürfe, ehestens zu geben. Er sei auch einverstanden, dass das „alte pild" zu Mühlau „sambt dem andern gegossnen frauenpild" zum Gusse verwendet würden. Wenn dieses Frauenbild zur Ergänzung der Anzahl der Bilder nothwendig sein sollte, könnte dafür ein anderes neben dem kaiserlichen Bilde verfertigt werden. Der Erzherzog erklärte sich auch damit einverstanden, dass statt der „kindlen", Wappen, Adler und des Pultbretts durch Colin „ain visier eines reichsadlers mit dem apfel und scepter„ angefertigt werde. Ueber den Ort, wo das Kaiserbild gegossen werden sollte, behält sich der Erzherzog die Entscheidung vor.

Es frägt sich nun, welche Bilder der Erzherzog unter dem „alten pild" und dem „gegossenen frauenpild" verstanden hat. Das alte Bild erscheint hier im Gegensatze zu dem neu zu gießenden Bilde und muss daher ein Bildnis Kaisers Maximilian gewesen sein. Ein solches wurde aber, wie wir gesehen haben, erst nach 1527 und nicht wie irrthümlich angenommen wurde, schon von Sesselschreiber ge-

gossen. Es war dieses Bildnis Kaisers Maximilian I. auch nicht für das Grabmal bestimmt und in kleinerem Maßstabe angefertigt. Das Bild war „gegossen aber gar schlecht und nit sauber gemacht". Unter dem Frauenbild ist wol jenes der Elisabeth von Tirol zu verstehen.[1])

Auf die Meinungsäußerung des Erzherzogs hin ließ nun die tirolische Kammer den Hofbauschreiber und Alexander Colin mit Ludwig de Duca in nähere Verhandlungen treten, um schließlich einen Kontrakt mit demselben abschließen zu können. Die Verhandlungen, deren baldige Beendigung der bei Hof wolversorgte italienische Bildhauer offenbar nicht nothwendig fand, wurden erst gegen Ende November zu einem vorläufigen Abschluss gebracht, indem de Duca dreierlei Vorschläge machte, aus denen der Erzherzog wählen sollte.

Der erste Vorschlag des Gießers lautete dahin, dass man ihm, solange als er gebraucht würde, eine jährliche Besoldung von 100 Kronen anweise und ihm die vollbrachte Arbeit nach der Schätzung von Sachverständigen bezahlt werde. Nach dem zweiten Vorschlage sollte er für den Guss des Bildes 500 Kronen erhalten, im Falle aber, dass das Bild missrathen würde, es auf seine Kosten von Neuem gießen. Der dritte Vorschlag lautete dahin, ihm und seinem Diener wie bisher die Tafel bei Hof und nach Vollendung des Bildes 300 Kronen zu geben.

Die tirolische Kammer hatte natürlich gegen alle drei Vorschläge gewichtige Bedenken, die sie in ihrem Berichte vom 26. November 1582 dem Erzherzog in weitläufiger Weise auseinandersetzte. Schließlich glaubte sie jedoch den ersten Vorschlag zur Annahme empfehlen zu sollen. Doch solle dem Gießer die Besoldung in monatlichen Raten bis zur Vollendung der Arbeit bezahlt werden.

Inzwischen hatte sie auch bereits Kohlen, Holz, Eisen und Wachs in das Bilderhaus nach Mühlau bringen lassen.

Anfangs September kam der wälsche Gießer mit dem erzherzoglichen Kammerdiener Petzin auf die Kammer und erklärte, dass er mit seinen drei Gesellen in das Bilderhaus nach Mühlau ziehen wolle, wo für ihren Unterhalt gesorgt werden müsse. Wie aus dem hierüber von der tirolischen Kammer an den Erzherzog erstatteten Berichte hervorgeht, verlangte Duca, dass man ihm und seinen Ge-

[1]) Jahrbuch, a. a. O. Regest. 6398. Vergleiche auch den im Abschnitt II Nr. 5 näher erwähnten Bericht des Wilhelm Schurf vom 9. März 1547 an König Ferdinand I.

ſellen für jede Mahlzeit per Perſon 10 Kreuzer „und dann auf den maiſter und den ainen ſeinen geſellen“ jeden Tag vier Maß Wein gebe.

Auf den Bericht der Kammer vom 26. November theilte Erzherzog Ferdinand derſelben ſeine Entſchließung am 31. Dezember mit. Sie lautete dahin, daſs mit dem Gießer auf eine beſtimmte Summe Geldes, welche demſelben nach vollbrachter Arbeit zu bezahlen ſei, abgeſchloſſen werde, und daſs de Duca dieſe Arbeit auf ſeine Koſten und ſeine Gefahr vollbringen, im Falle des Miſslingens des Guſſes aber dieſen auf ſeine Koſten von Neuem vornehmen ſolle. Dagegen ſolle ihm Metall, Kohle, Holz, Wachs und Eiſen beigeſtellt, auch nach und nach etwas Geld zu ſeinem und ſeiner Gehilfen Unterhalt als Abſchlagszahlung auf die vereinbarte Summe von der Kammer gegeben werden. Dem Bedenken gegenüber, daſs man, wenn ihm auf Rechnung und künftigen Abzug Geld, Metall u. ſ. w. verabfolgt würde, bei ihm als einem Ausländer ohne Vermögen keine Bürgſchaft habe, bemerkt der Erzherzog, er habe ihn bisher „doch ſo viel erkannt, daſs er in ſeinem thuen und handlen aufrichtig und ime disfalls wol zu vertrauen“ ſei.

Daraufhin ſchloſs die tiroliſche Kammer nach längerer Verhandlung mit Ludwig de Duca am 15. Jänner 1583 folgenden Vertrag ab: 1. Verpflichte ſich de Duca, das Bild fehlerfrei zu gießen. Dafür ſollten ihm Metall, Kohlen, Holz, Wachs und Eiſen beigeſtellt und für das vollendete Bild 450 Kronen (675 Gulden rheiniſch à 60 Kreuzer) bezahlt werden. 2. Im Falle des Miſslingens des Guſſes verpflichte ſich de Duca das Bild auf eigene Koſten, und zwar durch Alexander Colin, ſchneiden zu laſſen und von Neuem zu gießen, wozu ihm die Kammer nur Metall, Eiſen, Wachs, Kohlen und Holz beizuſchaffen habe. 3. Das bisher von der Kammer an de Duca bezahlte Geld ſolle ihm von den 450 Kronen nicht abgezogen werden, ſondern auf Rechnung der von ihm „hievor außerhalb des pilds gen hof verrichteten arbait“ kommen. 4. Die 450 Kronen ſollten ihm nicht vor ganzer Vollendung des Bildes bezahlt werden, ſondern zur Verſicherung bei der Kammer liegen bleiben und nur das abgezogen werden, was de Duca von jetzt an zu ſeinem Unterhalte gegeben werden würde.

Der Kontrakt wurde am 13. März 1583 von Erzherzog Ferdinand genehmigt. Nur ſolle, ſagt der Erzherzog, dem Gießer das Metall und das übrige Material erſt dann verabfolgt werden, wenn er mit den anderen Arbeiten, die er jetzt zu verfertigen habe, fertig ſein würde.

Während mit de Duca verhandelt und der Kontrakt festgestellt wurde, hatte Alexander Colin das Formwerk zum Kaiserbilde hergestellt. Er war damit längst vor Ablauf des Jahres 1582 fertig geworden, da er auf diese Arbeit im Juli 50 Gulden und im Dezember den Rest des bedungenen Preises, 100 Gulden, von der tirolischen Kammer ausbezahlt erhalten hat. Wie übrigens Colins Sohn Abraham in seinem Promemoria vom Jahre 1623 versichert wurde das Bild von ihm, somit nicht von seinem Vater selbst, modellirt.

Von der Zeit, zu welcher sich de Duca mit seinen Leuten in Mühlau niederließ, bis zum Abschlusse des Kontraktes waren über vier Monate vergangen und hatte die tirolische Kammer für den Unterhalt des Gießers und seiner Gesellen 104 Gulden 94 Kreuzer verausgabt. Was er in dieser Zeit für den Hof gearbeitet hat, ist unbekannt.

Ueber den weiteren Verlauf der Arbeit und des Gusses des Kaiserbildes, zu welchem auch die kupfernen Pfannen und Röhren verwendet wurden, welche die „welschen salzkünstler" von ihren vergeblichen Arbeiten für das Sudhaus in Hall zurückgelassen hatten, liegen keine Nachrichten vor. Wir erfahren nur noch etwas über die Bezahlung des vollendeten Bildes. Nach gepflogener Abrechnung mit dem Gießer hatte dieser außer dem schon früher Empfangenen noch 870 Gulden 50 Kreuzer zu erhalten. 300 Gulden hatte er der tirolischen Kammer zur Bezahlung seiner Gläubiger überlassen. Am 26. Mai 1584 erhielt de Duca noch 675 Gulden von der Kammer ausbezahlt. Das Kaiserbild war zu dieser Zeit bereits auf das Grabmal gesetzt. Die Zeit der Abreise des Gießers von Innsbruck ist unbekannt. Im October 1584 finden wir ihn in Rom. Als er von Innsbruck wegzog, nahm er von da einen Knaben mit, welchen ihm Erzherzog Ferdinand zur Aufsicht und Lehre übergeben hatte, ein Beweis, dass der Erzherzog mit seiner Kunst und seinen Leistungen zufrieden war. Am 12. October 1584 schickte Ludovico de Duca an den Erzherzog einige von dem Knaben (putto) verfertigte Zeichnungen und bemerkte in seinem Schreiben, er glaube, dass dieser Anfang nicht schlecht sei. Zugleich bat de Duca, der Erzherzog möge durch den Bischof Sporeno dem Knaben den Lebensunterhalt anweisen lassen, damit er selbst seine Pflicht an demselben um so besser erfüllen könne.

4. Das Eisengitter um das Grabmal.

Zu den hervorragendsten Werken aus der Werkstätte der Schlosser jener Zeit muss unstreitig das Gitter gezählt werden, welches das

Grabmal Kaisers Maximilian I. umgibt. Den Auftrag zur Anfertigung eines Gitters zum Schutze des Denkmals hatte noch Kaiser Ferdinand I. ertheilt und es sollte dasselbe, wie er verlangte, so gemacht werden, dass man mit den Händen nicht durchgreifen und die Reliefs („historien") beschädigen könne. Der Kaiser hatte der Innsbrucker Regierung auch noch eine Zeichnung von dem das Grabmal der Königin Anna in Prag umschließenden Gitter gesendet, damit man sehen könne, in welcher Weise er das neue Gitter verfertigt wissen wolle. Von der Regierung war auch, wie sie am 12. Mai 1565 an Erzherzog Ferdinand schrieb, bereits mit zwei Meistern wegen Uebernahme der Arbeit verhandelt worden, als dieselben „in den letzten sterbläufen" mit Tod abgingen. Darnach waren es offenbar zwei Meister von Innsbruck, wo 1564 eine epidemische Krankheit zahlreiche Opfer forderte.

Von Herzog Albrecht von Baiern auf den Meister Hans Metzger, Schlosser und Bürger in München, aufmerksam gemacht, trat die Regierung zu Innsbruck mit dem ihr vom Herzog als geschickt und zu dieser Arbeit tauglich empfohlenen Meister in Verhandlung und schloss mit ihm unter Vorbehalt der Genehmigung des Erzherzogs Ferdinand einen Vertrag ab, nach welchem er für Eisen und Arbeit 1050 Gulden erhalten und ihm eine Schmiede in Innsbruck eingeräumt werden sollte. Der Meister musste sich auch verpflichten, die „zierlichsten und fürnemsten stuck" mit eigener Hand zu verfertigen. Das Gitter selbst sollte nach dem Kontrakt eine Länge von 16 und eine Breite von 10 Innsbrucker Werkschuhen erhalten.

Auf Wunsch des Meisters übersendete die Regierung zu Innsbruck am 12. Mai eine Abschrift des Vertrages an Herzog Albrecht von Baiern.

Erzherzog Ferdinand genehmigte den Kontrakt mit dem Münchner Meister nicht; denn er wollte seinen eigenen, ihm „dienstlich verpflichteten" Schlosser, welcher auch das Gitter zum Grabmal der Königin Anna verfertigt hatte, nicht umgehen. Derselbe, schreibt er der Regierung zu Innsbruck, ein „in dergleichen sachen künstlicher, geschickter, guter" Meister, befinde sich noch in Prag und habe bereits erklärt, die ihm angebotene Arbeit, welche er demselben, als seinen Diener vor andern fremden Meistern zukommen lassen wolle, zu übernehmen. Er könne von ihm mit Sicherheit erwarten, dass er „dises werk mit allem vleiß schön und zierlich verfertigen" werde. Dem Münchner Meister möge also „glimpflich" gekündet und die Zeichnung des Gitters mit Angabe der Maße nach Prag gesendet werden, damit sein Schlosser die schwierigsten, geringwichtigen Stücke,

nämlich die „durchzüge oder flechtungen“ gleich verfertigen und ohne weitere Kosten selbst mit nach Innsbruck bringen könne.

Der vom Erzherzog so sehr und, wie sein Werk beweist, mit Recht gepriesene Meister ist Jörg Schmidhammer, Büchsenmeister und Schlosser zu Prag.

Die Regierung zu Innsbruck verständigte am 26. Juni 1565 Hans Metzger in München von dem Beschlusse des Erzherzogs und entschädigte ihn für seine Reise nach Innsbruck, für sein Versäumnis und die von ihm verfertigten Zeichnungen mit 11 Gulden. Zur Herstellung des Gitters kam es jedoch erst im Jahre 1568.

Die zur Ausführung gekommene Zeichnung zu dem Prachtgitter verfertigte der Innsbrucker Maler Paul Trabel, welcher für seine Arbeit im Jänner 1568 80 Gulden, im August 24 Gulden von der tirolischen Kammer ausbezahlt erhielt. Trabel hatte nämlich die Zeichnung noch einmal für die Kammer zu machen, da die eine dem zur Ausführung des Gitters berufenen Schlosser ausgefolgt werden musste, mit welchem am 30. März 1568 der Vertrag, in welchem die einzelnen Stücke genau beschrieben sind, abgeschlossen wurde.

Jörg Schmidhammer, Kaisers Maximilian II. Büchsenmeister und Schlosser zu Prag, verpflichtete sich in dem Kontrakte, „ein schön, zierlichs eisengätter von allerlei laub- und pluembwerch auch zügen und seulen fleißig sauber“ zu schmieden und zu „verfeilen“. Das in der Vierung 64 Innsbrucker Werkschuhe lange Gitter solle in 20 Feldungen oder Stücke getheilt und 7 Fuß 7 Zoll hoch sein, die größere Höhe der Thür mit dem kaiserlichen Wappen und dem Kruzifix ungerechnet. Das fertige Gitter, zu dessen Anfertigung ihm 184 Centner 67 Pfund Eisen aus Innerberg in Steiermark beigestellt werden würden, solle er auf seine Kosten von Prag bis Linz liefern, in Innsbruck um das Grab aufsetzen, für Alles aber 1500 Gulden erhalten.

Wann Schmidhammer das Eisengitter vollendet und abgeliefert hat, lässt sich nicht genauer bestimmen. Ende 1573 war es jedenfalls schon in Innsbruck eingetroffen. Für den Transport desselben von Linz bis Hall erhielt Wolfgang Thürnheimer in Schwaz 94 Gulden 50 Kreuzer.

Die Fassung des Gitters übertrug Erzherzog Ferdinand den drei Innsbrucker Malern Paul Trabel, Christoph Perkhammer und Conrad Leitgeb, welche aber verpflichtet wurden, alles hiezu nöthige Gold durch den Innsbrucker Goldschläger Hans Peyrer schlagen zu lassen. Am 10. September 1574 hatten jedoch die genannten Maler noch immer keinen Auftrag, mit der Arbeit zu beginnen, daher sie die

Regierung zu Innsbruck an die vorgeschrittene Jahreszeit erinnerten und für den Fall, als die Fassung über den Winter verschoben würde, vorschlugen, dasselbe sogleich zwei- oder dreimal mit einem starken Oelgrund anzustreichen, um das weitere Rosten des Eisens zu verhindern.

Auf die Bitte und Beschwerde des Malers Alexander Meurl wurde auch diesem Innsbrucker Meister die Theilnahme an der Arbeit des Fassens von der tirolischen Regierung zugestanden und nun begannen der Hofbauschreiber und Narzis Pfatt, welche den Hofmaler Johann Baptist Fontana als Sachverständigen beizogen, mit den vier Malern in Betreff des Preises eine langwierige Verhandlung.

Die vier Maler bemerkten über die Arbeit: „Es seien an dem eisengitter 20 stuck oder feldungen mit iren colanen oder seilen. Dieweil dies gätter am eisenwerch, als an den seilen auch zigen, laubwerch, pluemen, gesprengen auch schilten und anders von unten auf bis zu obrist des gätters innen und außen alles vergult, auch zum tail das laubwerch aus pluemen versilbert und erst hernach jedes nach seiner art mit seinen farben ziert und ausgestrichen mueß werden" und sehr viel Gold erfordere, so müssten sie für jedes der 20 Stücke bei Anwendung gemeinen Feingoldes 56 Gulden erhalten, welchen Preis sie nach langer Verhandlung auf 53 Gulden ermäßigten, daher die Fassung des ganzen Gitters auf 1060 Gulden zu stehen kam.

Am 11. October erneuerten die Maler die Bitte, die Arbeit des Fassens beginnen zu dürfen, da sonst das Gitter durch den Rost leiden müsste. Man möge das Gitter wenigstens mit einer Grundfarbe versehen und zum Vergolden herrichten lassen.

Bis zum März 1575 hatten dieselben noch keine Erledigung ihres Gesuches erhalten können, daher sie am 7. März eine weitere Eingabe an die Regierung zu Innsbruck machten und baten, sie die Arbeit beginnen und ihnen einen Vorschuss geben zu lassen. Dieses Gesuch wiederholten sie am 18. Mai mit dem Hinweise auf den Markt in Hall, auf welchem sie eventuell Farben, Oel und Firniss kaufen würden.

Inzwischen begannen die Verhandlungen mit dem Goldschläger über dessen Goldblättchen durch eine Kommission, zu welcher auch der Hofmaler Johann Baptist Fontana und der Maler Melchior Ritterl von Hall als Sachverständige beigezogen wurden.

Nachdem die Angelegenheit noch bis zum August des Jahres 1578 verschleppt worden war, gab am 27. August desselben Jahres Erzherzog Ferdinand den Befehl, die Vergoldung des Gitters nun ehe-

möglichst vornehmen zu lassen. Aber auch dieser Befehl hatte keinen anderen Erfolg, als dass das Gitter nun doch mit einer Oelfarbe grundirt wurde, um es gegen Staub und Rost zu sichern.

Es vergingen weitere vier Jahre, bis das Fassen des Gitters wieder zur Sprache kam. Hiezu gab eine Bittschrift der drei „stadtmaler" Paul Trabel, Christoph Perkhammer und Konrad Leitgeb an Erzherzog Ferdinand selbst die Veranlassung. Aus dem am 12. Juli 1582 erstatteten Gutachten der Regierung zu Innsbruck über dieses ihr mitgetheilte Gesuch entnehmen wir aber auch einen Grund, warum das Fassen des Gitters so lange verzögert worden ist. Der Hofbaumeister Albrecht Luchese und mit ihm die Regierung fanden nämlich das Fassen des Gitters insolange nicht an der Zeit, als das Bildnis Kaisers Maximilian nicht auf dem Kenotaph angebracht war. Nachdem nun dies geschehen war, gingen die erwähnten Maler an ihre Arbeit, die aber eine lange Zeit in Anspruch genommen zu haben scheint, da wir noch 1589 einen Ausgabsposten für geliefertes Gold (1000 Blättchen) zum Vergolden des Gitters verzeichnet finden.

IV.

Verhandlungen in Betreff der Ueberführung der irdischen Reste Kaisers Maximilian I. nach Innsbruck 1564—1607. Plan zu einer anderen Aufstellung des Grabmals 1749. Beraubung der Erzbilder und sonstige Beschädigungen.[1])

Die letzte Anordnung Kaisers Ferdinand I. in Betreff des Grabmals Kaisers Maximilian I. und der zur Aufnahme desselben erbauten Kirche bezieht sich auf die Uebertragung der in Wiener-Neustadt beigesetzten irdischen Reste Maximilians nach Innsbruck, um sie in der zu diesem Zwecke erbauten Gruft der Stiftskirche beizusetzen. Den Entschluss hiezu theilte der Kaiser aus Wien in einem vom 21. Juni 1564 datirten Schreiben der Erzherzogin Margaretha, Regentin der Niederlande, mit und ersuchte sie, „das sie sich ohn alles verziehen, wie etwa weilend kaiser Karl, unser lieber herr und brueder, weilend Carlen, herzogen zu Burgund, baid hochlöblicher gedechtnus ossa transferiern lassen, aigentlich erkhondigen und uns nachmals, wie es damit allenthalben am erheben, furen und widereinlegen gehalten sei worden, notturftigen bericht unverzuglich zu-

[1]) Zu diesem Kapitel wäre auch Herrgotts Taphographie II. 1, 133—143 zu vergleichen.*

ſchreiben wölle", da er gerne wiſſen möchte, „mit waß ſolenitetten ſolches beſchehen mußte".[1]) Dieſelbe Mittheilung erging am gleichen Tage an das Regiment zu Innsbruck mit dem Auftrage, ausführlichen Bericht und Gutachten zu erſtatten, mit welchen Feierlichkeiten die Transferirung am füglichſten geſchehen könnte.

Erzherzogin Margarethe antwortete dem Kaiſer in einem Schreiben vom 22. Juli aus Brüſſel, ſie habe wegen der Uebertragung der Gebeine Herzogs Karl Nachforſchungen anſtellen laſſen; aber „ſo hat es doch an dem gemangelt, daz der ernhold, ſo dieſes transports furnembſter bevelhaber, mitlerweil mit tod abgangen und ſonſt gemelter bericht allhie under andern ſchriften ſo bald nit zu finden gewest". Nichtsdeſtoweniger habe ſie ſeither einen bezüglichen in franzöſiſcher Sprache abgefaſsten „ausfuerlichen ſchriftlichen bericht bekomen", den ſie dem Kaiſer „hiemit gehorſamblich zuſchicke".[2])

Das Regiment zu Innsbruck holte bezüglich der kirchlichen Feierlichkeiten das Gutachten des Weihbiſchofs von Brixen ein, nach deſſen Eintreffen ſie einen ausführlichen Bericht an den Kaiſer verfaſste, ihn jedoch vor der Abſendung noch der tiroliſchen Kammer mittheilte, um ihre Meinung zu vernehmen.

Die Kammer erklärte ſich mit dem Berichte einverſtanden; nur glaubte ſie, es ſollte die Stelle, „daß man nit wiſſe, daß kaiſer Maximilians körper nit kanoniſirt", ausgelaſſen und dafür geſetzt werden: „wiewol man nit wiſſe, ob er kanoniſirt, ſo hielte man es doch dafür".

Am 15. Juli ging der Bericht, in welchem die Kanoniſirungsfrage nicht berührt erſcheint, an den Kaiſer ab. Derſelbe unterſcheidet zunächſt die kirchlichen Feierlichkeiten und Ceremonien, womit die Gebeine in Wiener-Neuſtadt erhoben, weggeführt und in Innsbruck beſtattet werden ſollten, und den „weltlichen pomp", mit welchem dieſe Transferirung zu begleiten wäre. In erſterer Beziehung verwies die tiroliſche Regierung den Kaiſer auf das Gutachten des Brixner Weihbiſchofs, in Betreff des weltlichen Gepränges aber bemerkt ſie, es ſei ihr unbekannt, was Kaiſer Maximilian diesbezüglich in ſeinem Teſtamente angeordnet habe, ſie müſſe alſo die diesfällige Anordnung ganz dem Kaiſer überlaſſen, glaube jedoch, daſs in Berückſichtigung der kaiſerlichen Würde und Hoheit Kaiſers Maximilian I. und des Umſtandes, daſs derſelbe ein Erzherzog zu Oeſterreich und ein Landesfürſt und Graf von Tirol geweſen, die Erhebung, Be-

[1]) Vgl. Jahrbuch, a. a. O. Reg. 6548.
[2]) Vgl. Jahrbuch, a. a. O. Reg. 6550.

gleitung und Bestattung der kaiserlichen Gebeine „stattlich und ansenlich, als wann ir .majestet erst mit tod abgangen wer", vorgenommen werden müsse. Schließlich macht die Regierung darauf aufmerksam, dass die irdischen Reste des Kaisers zu Land und nicht zu Wasser nach Innsbruck gebracht werden sollten, da sie auf dem Wasser durch irgend einen Unfall in Verlust gerathen könnten. Alle weiteren näheren Weisungen erwarte sie vom Kaiser selbst.

Wenige Tage nach Abgang dieses Berichtes starb Kaiser Ferdinand (25. Juli 1564) und die ganze Angelegenheit ruhte bis zum Jahre 1570, in welchem sie von dessen Sohne Erzherzog Ferdinand wieder aufgenommen wurde. Am 27. März 1570 ließ nämlich Erzherzog Ferdinand seinem Bruder Kaiser Maximilian II. schreiben, er werde sich gewiss zu erinnern wissen, wie weiland Kaiser Maximilian I. „in seinem testament und letzten willen unter anderm dises austrückenlich verordnet, dass seiner kais. M. leib, so zu Neustat in Oesterreich begraben ligt, von dannen erhebt, hinauf gen Innsbruck gefuert und in den alda aus irer kais. M. verordnung von neuem gepauten und aufgerichten stift und closter zum heiligen Creutz gelegt und also daselbst bis zu seiner M. und aller christglaubigen kunftigen freudenreichen auferstehung in steter rue und begrebnus gelassen werden sollte". Letzteres sei nahezu vollendet und Kaiser Ferdinand habe nicht blos wegen Vollziehung des letzten Willens Kaisers Maximilian I. „disponirt und ordnung" gegeben, sondern auch noch bei seinen Lebzeiten ihn (Erzherzog Ferdinand) „mit allem fleiß und ernst angesprochen und vermaint", dass er mit und neben dem jetzigen Kaiser darnach handle und die Angelegenheit nicht verschiebe. Dies habe auch der Erzherzog „zuegesagt und versprochen" und fühle sich nun in seinem Gewissen gebunden und aus schuldiger Pietät gegen seinen Vater veranlasst, Maximilian II. zu bitten, darauf bedacht zu sein, die Erhebung und Ueberführung der irdischen Reste Kaisers Maximilian noch diesen Sommer zu veranlassen und so den Willen sowol Maximilians als den des verstorbenen Vaters zu erfüllen. Schließlich wird dem Kaiser der Vorschlag gemacht, dass dieser, um große Kosten zu ersparen, die irdischen Reste Kaisers Maximilian I. in Begleitung von drei oder vier Priestern und etlichen wenigen Herren vom Adel bis zur Grenze des Landes Tirol bringen lassen möge; von da weg würde der Erzherzog die weitere Ueberführung und die Beisetzung „mit allen so viel muglich gebührenden solemnitäten und ceremonien verrichten und vollenden".

Der Kaiser antwortete seinem Bruder am 13. März. Er belobt ihn ob seiner Mahnung und versichert, dass er nicht weniger geneigt

sei und darnach trachte, den letzten Willen Kaisers Maximilian I. und seines kaiserlichen Vaters zu vollziehen. Er werde nun alsbald die Anordnung treffen, dass die Erhebung und Ueberführung bis an die Grenze des Landes Tirol „mit gepürlicher devotion" vorgenommen werde. Die weitere Ueberführung und die weitere Beisetzung überlasse er ganz dem Erzherzog.

Erzherzog Ferdinand übergab nun die an den Kaiser gerichtete Schrift vom 27. März 1570 und dessen Antwort dem Oberstkämmerer Ritter Blasius Khuen, dem Kanzler Klöckler und Rochus Kastner mit dem Auftrage, die Angelegenheit weiter zu berathen.

In ihrer vom 13. Mai datirten Antwort machen dieselben den Erzherzog vor Allem darauf aufmerksam, dass das Testament Kaisers Maximilian von der Ueberführung seiner Gebeine in die Kirche zum heiligen Kreuz nichts enthalte, die Kirche selbst aber auch nicht eine Stiftung Kaisers Maximilian, sondern Kaisers Ferdinand I. sei, welcher sich ohne Zweifel durch besondere Gründe bewogen gefühlt habe, die Gebeine Kaisers Maximilian in dieselbe übertragen zu lassen, und daher am 21. Juni 1564 die Regierung zu Innsbruck beauftragt habe, darüber ihre ausführliche Meinungsäußerung abzugeben und ihm ihren Rath zu ertheilen. Im Weiteren berufen sie sich auf den damals erstatteten Bericht und bemerken, dass sie seitdem keine andere Ansicht gewonnen hätten. Sollte die Ueberführung zu Wasser geschehen, so glaubten sie, dass dieselbe des hohen Wasserstandes wegen nicht mehr im Sommer, sondern erst im Herbst vorgenommen werden sollte. Von Kufstein weg aber sollte die Ueberführung zu Lande geschehen. In Betreff der damit zu verbindenden Feierlichkeiten wird dem Erzherzog vorgeschlagen, anzuordnen, dass sein Hofgesinde, seine Offiziere und Diener, sowie die fürstlichen Amtleute und der innthalische Adel sich in schwarzen Kleidern nach Kufstein verfügen, die kaiserlichen Gebeine bei ihrer Ankunft auf dem Wasser in Empfang zu nehmen und dieselben auf einem mit sechs schwarzen Pferden bespannten Wagen in Begleitung von Priestern und Bruderschaften mit Windlichtern und anderen Kerzen in die Kufsteiner Pfarrkirche bringen sollten, wo der Leichnam, von den erzherzoglichen Trabanten bewacht, über Nacht verbleiben möge. Während der Ein- und Ausbegleitung zu Kufstein, sowie in allen anderen Ortschaften, durch welche die kaiserlichen Gebeine geführt würden, solle mit allen Glocken geläutet, sonst aber bis zum Eintreffen in Innsbruck kein Gottesdienst an einem jener Orte gehalten werden.

Zur Fahrt von Kufstein nach Innsbruck wurden drei Tage bestimmt. Am ersten Tage sollte in Rattenberg, am zweiten in

Hall das Nachtlager genommen werden. Dem Leichenzug selbst sollten Hofgesinde und Diener voranreiten, auf dem Wagen mit den Gebeinen zwei Priester und etliche Knaben mit Windlichtern Platz nehmen, dann ein zweiter Wagen mit Priestern und Knaben, Windlichter haltend, folgen, den Schluss aber wieder Gesinde und Diener des Hofes bilden. Ein- und Ausbegleitung in Rattenberg und Hall hätte prozessionsweise und unter Betheiligung aller Priester und Bruderschaften zu erfolgen.

Als Zeit für die Ankunft in Innsbruck wurde 2 Uhr Nachmittags festgesetzt. Zum Empfange sollte der Erzherzog mit allen seinen Räthen und Dienern über die Innbrücke dem Zuge entgegenreiten und alle Priester mit dem Weihbischof an der Spitze, die Prälaten von Stams, Georgenberg und Wilten und alle Bruderschaften sich dazu einfinden. Der Sarg sollte dann vom Wagen genommen, von den hiezu vom Erzherzog bestimmten Persönlichkeiten in feierlicher Prozession in die Kirche getragen und daselbst Vigilien, des andern Tags aber ein Seelen- und Lobamt gesungen und darnach die kaiserlichen Gebeine in der Gruft unter des Kaisers Grabmal zur ewigen Ruhe gebracht werden.

Wie aus einem Berichte der tirolischen Regierung an den Erzherzog vom 17. Juli 1570 hervorgeht, haben diese Vorschläge die Genehmigung des Kaisers erhalten; allein zur Ausführung wurden sie von ihm nicht gebracht.

Nach dem Tode Kaisers Maximilian II. versuchte Erzherzog Ferdinand den Nachfolger desselben, Kaiser Rudolf II., für diese Unternehmung zu gewinnen. Der Erzherzog war übrigens nach dem in dieser Angelegenheit an den Kaiser gerichteten Schreiben vom 5. Jänner 1577 noch immer der Meinung, dass Kaiser Maximilian I. den Bau der Kirche und seine Beisetzung daselbst testamentarisch verfügt habe und dass Kaiser Ferdinand I. nur der Vollzieher seines letzten Willens gewesen sei. Nachdem der Erzherzog eingangs des erwähnten Schreibens diese Meinung ausgesprochen, berichtet er dem Kaiser, der Bau der Kirche, sowie das zur Aufnahme der Gebeine Kaisers Maximilian bestimmte Grab sei längst hergestellt und es fehle nur mehr die Uebertragung derselben von Neustadt nach Innsbruck. Er habe, versichert er, den verstorbenen Kaiser vor etlichen Jahren mehrere Male darum gebeten; der vielfältigen Geschäfte und anderer Hindernisse wegen sei jedoch derselbe nicht dazugekommen, den auch von ihm gutgeheißenen Plan ausführen zu lassen. Durch den Tod des Kaisers aber sei die Sache ganz ins Stocken gekommen. Er behellige den Kaiser bei seinen wichtigen Geschäften nicht gerne;

es liege ihm sehr an der Ueberführung besonders viel und es erheische die Pflicht, daß er den letzten Willen des Kaisers Maximilian und den Befehl ihm und seinen Brüdern von Kaiser Ferdinand I. mündlich ertheilten Auftrag dem von ihm gegebenen Versprechen gemäß erfülle. Er könne früher keine Beruhigung finden. Die Kosten seien für den Kaiser absolutes nicht bedeutend, da er von der Grenze seines Landes weg Alles selbst besorgen würde. Er bitte also, der Kaiser möge die Angelegenheit in Erwägung ziehen, damit endlich die kaiserliche Leiche an den Ort komme, wohin sie gehöre, wie dies Kaiser Maximilian I. bei seinen Lebzeiten verlangt habe, und den Befehl geben, die Ueberführung so bald als möglich zu vermirklichen, damit er (der Erzherzog) seines Versprechens und Auftrages entbunden werde. Der Kaiser vollbringe damit ein gutes Werk und erweise ihm eine besondere Gnade.

Was Kaiser Rudolf darauf erwiderte, ist unbekannt. Thatsächlich blieb die so eindringliche pietätvolle Bitte Erzherzogs Ferdinand erfolglos.

Den letzten Versuch, die irdischen Reste Kaisers Maximilian I. an den Ort zu bringen, wohin sie gehörten, machte Erzherzog Maximilian, genannt der Deutschmeister, 1602—1618 Landesherr von Tirol. Darüber liegt jedoch außer einem an den Rath und Regimentssekretär Hans Fink über Befehl der Hofkanzlei 1607 verfaßten Verzeichnis der auf die Angelegenheit der Translation bezüglichen Akten nichts Weiteres vor. In Betreff des Testaments Kaisers Maximilian I. bemerkt Fink, von demselben sei in Innsbruck nicht einmal eine Abschrift zu finden. Die resultatlosen Bemühungen seines Vorgängers in der Regierung des Landes Tirol dürften Erzherzog Maximilian abgehalten haben, die Sache ernstlich zu betreiben.

So steht denn die für Kaiser Maximilian I. erbaute Gruft, in welcher zeitweilig nur die in Innsbruck verstorbene Erzherzogin Margaretha, Schwester des eben genannten Erzherzogs, bis zur Ueberführung nach Hall beigesetzt worden ist, noch heute leer[1]) und die bescheidenen Wünsche zweier Kaiser blieben ungeachtet der so ernstlichen Bemühungen Erzherzogs Ferdinand bis heute unerfüllt. —

Wären die irdischen Reste des Kaisers Maximilian nach Innsbruck gebracht und in der zur Aufnahme derselben und des Grab-

[1]) Erst im Vorjahre entdeckte man durch Zufall, daß in der Gruft drei Kinder Erzherzogs Ferdinand II. ruhen: Anna Leonora, geb. 29. Juni 1583, † 15. Februar 1584 und die Zwillinge Ferdinands und Philippine Welsers Philipp und Maria, geb. am 7. August 1562 zu Bürglitz, Philipp † 9. Jänner 1562, Maria † 25. Jänner 1563 (Vgl. Bote f. Tirol ꝛc. 1899 Nr. 80).*

mals bestimmten und hauptsächlich zu diesem Zwecke erbauten Kirche beigesetzt worden, so würde es kaum Jemand eingefallen sein, das Grabmal selbst aus der Kirche zu entfernen, wie dies im Jahre 1749 angestrebt worden ist. Auf eine Vorstellung des Klosterkonvents sollte nämlich das in der Mitte der Kirche stehende Grabmal eine andere Stelle erhalten. Das Hofbauamt erhielt bereits von der Regierung den Auftrag, einen neuen Platz ausfindig zu machen und die nöthigen Vorschläge und Planzeichnungen beizubringen. Die damit betraute Kommission schlug nun vor, das Grabmal hinter den Hochaltar zu versetzen, und legte am 7. August 1749 der Regierung nebst ihrem Bericht auch die Detailpläne hiezu vor. Darnach sollten unter den zwei Fenstern rechts und links vom Hochaltar zwei Thüren ausgebrochen und um die dazwischen liegende Mauer das Grabmal so gesetzt werden, dass die eine Breitseite desselben mit den acht Reliefs zwischen den Altar und die Mauer, die andere Breitseite aber hinter die Mauer, also in die dahinter liegende Sakristei, zu stehen gekommen wäre. Die Hauptmauer des Presbyteriums wäre also theilweise mitten durch das quergestellte Grabmal gegangen. Das Bildnis des knieenden Kaisers sollte einfach gewendet und die Richtung gegen die Rückseite des Hochaltars gebracht werden. Die Schmalseiten des Grabmals wären in die ausgebrochenen Thüröffnungen zu stehen gekommen und so hätte man, wie die Baugenies damaliger Zeit meinten, das Grabmal doch ganz sehen können.

Woran dieser heute völlig unbegreifliche Vorschlag glücklicherweise gescheitert ist, lässt sich nicht ermitteln. Der noch vorhandene Kostenvoranschlag zu dieser Barbarei beziffert sich auf 602 Gulden 30 Kreuzer.

War 1749 die Versetzung des Kenotaphs an eine andere Stelle der Kirche angestrebt worden, so wurde später die gänzliche Entfernung der großen Erzstatuen selbst in Anregung gebracht.

Dem Kronprinzen, späteren König Ludwig I. von Baiern, welcher sich 1810 zur Pazifizirung des Landes längere Zeit in Tirol aufhielt, wurde nämlich in Meran der Vorschlag gemacht, die Statuen aus der Hofkirche zu entfernen, da hiedurch das Gotteshaus viel lichter und geräumiger würde. Es könnte ja, meinte der Antragsteller, ein tauglicherer Ort, etwa der Hofgarten, dazu bestimmt werden. Wer diesen Vorschlag gemacht hat, ist nicht bekannt, wol aber die Antwort des Kronprinzen, welcher hiezu einfach bemerkte: „Was Gott einmal gegeben ist, das darf ihm nicht genommen werden“.[1])

[1]) C. Stampfer, Geschichte der Stadt Meran, S. 273. — Der Kronprinz dürfte auch den kgl. Befehl vom 10. Juli 1810 veranlasst haben, dass die

Im Jahre 1784 wurde das Kloster zum heiligen Kreuz aufgehoben und zu einem Generalseminar bestimmt, welches jedoch 1790 wieder geschlossen wurde. Von da an stand die Kirche durch Dezennien völlig verödet und war leichtfertigem Gesindel und Dieben preisgegeben. Man darf sich daher nicht wundern, dass selbst an den Erzbildern heute so Vieles fehlt. Sowol von den Kerzen, als von den Sceptern, womit dieselben versehen waren, ist kein einziges Stück mehr vorhanden. Es mangeln ferner z. B. alle Sporen, eine Menge von Schwertern, an der Statue Kaisers Friedrich III. Krone, Scepter und Schwert, an einzelnen Frauenbildern Gürtel, Colliers &c., an der Statue Theoberts die Mehrzahl der prachtvollen Ornamente seines Halsbandes, an der Figur der Stärke auf dem Sarkophag die ihr als Symbol gegebene Säule u. s. w.

Von dem prachtvollen Eisengitter, welches das Grabmal umschließt, fehlen zahlreiche Stücke von Ranken und Blättern und das Kruzifix ober dem Eingange[1]). Selbst die Reliefs erlitten Beschädigungen, die wir jedoch, wie behauptet wird, weniger gemeinen Dieben als Kunstenthusiasten zu danken haben.

In neuester Zeit wurde jedoch dem weltberühmten Grabmale eine dankenswerte Aufmerksamkeit zugewendet. Der gelungenen Verglasung der Reliefs wurde bereits erwähnt. Auch an den Statuen wurden ein paar Uebelstände beseitigt. So erhielt der in sinnloser Weise an die Streitart Theodorichs angenagelte Schild den richtigen Platz, ebenso soll ehestens der am Harnisch des Grafen Rudolf von Habsburg befestigte Schild die ihm in der Originalzeichnung angewiesene Stelle erhalten. Auch ein paar ruinirte Kronen wurden stilgerecht restaurirt. Die Statue Königs Rudolf, welche bei ihrer Aufstellung förmlich misshandelt worden ist, soll demnächst von der barbarischen Zuthat der mächtigen Eisennägel befreit werden, welche zum Feststellen der Figur durch den Harnisch in die Schenkel getrieben und nicht einmal abgeschnitten, sondern bis auf den heutigen Tag weit vorstehend belassen worden sind.

Die vor einigen Jahren an etlichen Statuen vorgenommene neue Fassung der großen Erzbilder wurde nicht mehr fortgesetzt.

„von den Insurgenten aus dem Schlosse Ambras geraubten" und beim Wirt zu Heiterwang wiederaufgefundenen drei metallenen Fußgestelle von Statuen in der Hofkirche nicht veräußert, sondern an einem geeigneten Ort in Innsbruck aufbewahrt werden sollten (Statth.-Archiv).*

[1]) Das fehlende Kruzifix über den Thüren des Eisengitters fand Schönherr 1890 in der Küche der Franziskaner in Hall. Am 5. Mai 1891 wurde dasselbe durch eine berufene Kommission an seinem alten Platze wieder aufgestellt. Da Alles genau stimmte, erhielten die Franziskaner den bedungenen Kaufpreis von 120 fl.*

Damit wäre ja auch nichts Anderes erreicht worden, als daſs die alte Farbe durch eine neue erſetzt und überdies alle glatten Flächen der Statuen, welche durch das in drei Jahrhunderten vorgenommene periodiſche Reinigen derſelben die alte Farbe verloren hatten und die ſchönſte Patina erhielten, neuerlich mit Farbe bedeckt worden wären. Aus einer von mir und dem Profeſſor der Chemie an der Innsbrucker Hochſchule Dr. Senhofer mit hoher Genehmigung vorvorgenommenen Unterſuchung der Erzbilder habe ich folgendes Reſultat gewonnen. Die ſtückweiſe gegoſſenen Statuen beſtehen bekanntlich theils aus Meſſing, theils aus Kupfer, hatten ſomit urſprünglich keine einheitliche Farbe, die nach dem anfänglichen Plane der Vergoldung auch nicht nöthig war. Ueberdies waren viele Erzbilder bei ihrer offenbar etwas übereilten Aufſtellung gar nicht ciſelirt worden und all die kleinen Guſsfehler unbeſeitigt geblieben. Man half ſich alſo über dieſe Uebelſtände einfach dadurch hinweg, daſs man ſämmtliche Statuen mit einer Farbe verſah, welche, wie bemerkt, im Verlaufe der Zeit an den glatten Flächen abfiel und den Anſatz der Patina ermöglichte.

V.

Geſchichte der heiligen Kreuz- oder Hofkirche zu Innsbruck.

1. Der Bau der Kirche.

Mit dem Guſſe des Bildes Chlodwigs war der größte Theil der damals für das Grabmal Kaiſers Maximilian I. beſtimmten Erzbilder hergeſtellt und König Ferdinand ſah die Zeit gekommen, für das Grabmal einen dem großartigen monumentalen Werke entſprechenden Kirchenbau zu unternehmen, nebſt welchem er auch ein Probſtei-Kollegium für einen Probſt, zwanzig Kanonikern und zwanzig Studenten zu errichten beſchloſſen hatte.

Dieſes Vorhaben eröffnete der König der Innsbrucker Regierung Ende April oder Anfangs Mai 1549 und ſendete ihr gleichzeitig eine Abſchrift des darauf bezüglichen Theiles ſeines Teſtaments, in welchem er hinſichtlich des Baues Folgendes verfügt: „Nemlichen ſollen und wellen wir und, wo es in unſerem leben nit geſchehe, unſer geliebte ſün und erben in unſer ſtat Ynnſprugg in der vorſtat, die Silbergaſſen genant, gegen unſerm wappenhaus über in dem garten, der da ſtoßet an graf Philippſen von Lichtenſtain behauſung, aufrichten und pauen laſſen ain gotzhaus mit ainer zimlichen kirchen, welche in namen und ern Unſer Lieben Frawen himelfart geweicht und ſo nachent gegen den ſtatgraben geſetzt werden ſol, daß wir und

unſer erben und ir eegemal, kinder und frauenzimer aus unſer burk und bemelten wappenhaus durch ainen gang darein auf die borkirchen kommen mügen, mitſambt allen und jeden darzuegehörigen gepeuen, ſakriſtei, liberei (Bibliothek), refectori, dormitori, zimmern und andern nottürftigen nebenbehauſungen und wonungen".

Indem der König dieſe Willensmeinung der Regierung zu Innsbruck mittheilte, forderte er ſie gleichzeitig auf, ihr Gutachten darüber abzugeben.

Leider hatte der erſte Schritt in dieſer Angelegenheit keinen andern Erfolg, als daſs der Bau eine längere Verzögerung erlitt. Mit dem Beginne desſelben, bei welchem vom Maurer bis zum allerhöchſten Bauherrn ſo viele Perſönlichkeiten ihre Meinungen und Anſichten geltend zu machen ſuchten, begann die lange Reihe von Schwierigkeiten, unter denen wie immer die Beſchaffung von Geldmitteln nicht die geringſte war.

Der ſchon mit Rückſicht auf den Bauherrn, die Bauzeit und das Objekt ſelbſt merkwürdige Bau verdient umſomehr ausführlicher behandelt zu werden, als er zugleich ein charakteriſtiſches Licht auf das damalige Bauweſen überhaupt und ſpeziell auf deutſche und italieniſche Bauverhältniſſe wirft und eine neue Bauperiode inaugurirt.

Die Stelle, an welcher nach der bereits teſtamentariſch getroffenen Verfügung des Königs die Kirche gebaut werden ſollte, iſt genau dieſelbe, auf welcher ſie heute ſteht; doch kam man erſt nach längerem Schwanken dazu, dieſe Oertlichkeit zu acceptiren. Die Regierung zu Innsbruck fand, wie ſie in ihrer Antwort an König Ferdinand ſagt, den Platz für den „ſtiftbau" groß genug, auch „luſtig und ruewig"; da aber der König willens ſei, „die pilder der genealogie und herkomen der fürſten von Oeſterreich in ſolich kirchen ſetzen zu laſſen", ſo müſſe man ſie um ſo größer und ſtattlicher bauen, und zwar ſchon um des „ſteten hin- und widerreiſenden fremden volks halben". Ein ſolcher Bau verurſache aber große Koſten und erfordere eine lange Zeit, während ihn Ferdinand noch bei Lebzeiten vollendet ſehen wolle. Sie glaube daher, ſtatt eines Neubaues, die Adaptirung der alten Pfarrkirche für die neue Stiftung befürworten zu ſollen. Dieſe Kirche könne mit geringen Koſten dem Zwecke angepaſst werden, ſtehe der Burg ſehr nahe, die Lage am Inn ſei ſchön und es laſſe ſich da auch leicht ein Garten anbringen. Zudem würde der Gottesdienſt in der Stadt nicht noch mehr „zertrennt", ſondern könnte nur um ſo „zierlicher" abgehalten werden.

Auf dieſe vom 23. Mai 1549 datirte Vorſtellung der Innsbrucker Regierung gab König Ferdinand den Plan, die Kirche in der

Silbergasse erbauen zu lassen, auf und befahl unterm 2. Juli, die Stiftung mit der Pfarrkirche in Verbindung zu bringen und dazu auch die nächstliegenden Gebäude, den Pfarrhof, die Schule und das Kräuterhaus, zu benützen. Alle diese Baulichkeiten sollten mit Rücksicht auf den Zweck durch Baumeister und andere Bauverständige untersucht, über das Ergebnis Bericht erstattet und ihm ein Modell der Gebäude zugesendet werden.

Die tirolische Regierung drückte am 19. Juli dem Könige ihre Freude über diesen Beschluss aus und versprach, diesem „christlichen werke" ihre möglichste Unterstützung angedeihen zu lassen. Sie berief nun, da sich in Innsbruck wol viele Maler und Bildhauer, aber keine Architekten fanden, diese aus Trient, und zwar Andrea Crivelli und den Mailänder Alexander Longhi, Werkmeister von Trient, um Studien und Zeichnungen zur Adaptirung der Pfarrkirche und der zunächst gelegenen Gebäude zu machen.

Die Berufung italienischer Baumeister ist bezeichnend für das sich immer weiter verbreitende Ansehen derselben. In allen die Kunst betreffenden Angelegenheiten, so auch noch bei dem kurz vorher unternommenen Saal- und Paradeisbau in der Innsbrucker Hofburg hatte die tirolische Regierung früher nur deutsche Künstler verwendet.

Am 28. März 1550 war die Vorarbeit zur Adaptirung der alten Pfarrkirche durch die Trientner Werkmeister vollendet und die Regierung zu Innsbruck meldete dies dem Könige mit der Bitte, sich die von denselben gemachte Visirung an Ort und Stelle erklären zu lassen, falls Ferdinand nach Innsbruck kommen sollte, oder zu gestatten, dass Meister Crivelli mit den Plänen und dem schriftlichen Rathschlag zu ihm komme und ihm „oculariter" berichte.

Die Regierung erhielt auf dieses Schreiben keine Antwort. Die wichtigen politischen Zeitverhältnisse hatten dem Könige seine Bauangelegenheit längere Zeit völlig aus dem Auge gerückt und den Bericht der tirolischen Regierung in Vergessenheit gebracht. Erst im folgenden Jahre fand der König Zeit, sich wieder mit dieser Angelegenheit zu beschäftigen. Er forderte am 17. August 1551 die Innsbrucker Regierung zunächst auf, den von ihm verlangten Bericht endlich zu erstatten. Diesen Befehl wiederholte er am 2. November, als die Regierung mit einer Antwort zögerte. Diese entschuldigte die verspätete Antwort mit Ueberbürdung von Amtsgeschäften, bezog sich im Uebrigen einfach auf ihre unerledigt gebliebene Berichterstattung vom 28. März 1550, stellte jedoch dem Könige auch ein Modell in Aussicht, welches sie zu den Visirungen machen lassen wolle und ihm sammt neuerlichem Berichte schicken werde.

Der am 2. Dezember 1551 erstattete Bericht der Regierung zu Innsbruck enthält die Meinungsäußerung der Sachverständigen, als welche genannt werden: Andrea Crivelli, „ein alter erfarner burger", dann der „geschickte" Meister Alexi (de Longhi) und ein wälscher Maurer, endlich der Innsbrucker Steinmetz und Maurer Nikolaus Düring, „ein zimblich geschickter junger man", welcher auch das erwähnte Modell verfertigt habe. Im Weiteren bespricht die Regierung auf Grund der Referate der Sachverständigen die nothwendigen Umbauten der alten Pfarrkirche in allen einzelnen Theilen und berechnet die Kosten der ganzen Adaptirung. Die hiefür veranschlagte Summe beziffert sie auf 18.000 Gulden. Nach ausführlicher Darlegung der kirchlichen Verhältnisse und der Schwierigkeiten, welche sich durch die Alterirung der pfarrlichen Rechte ergeben würden, verhehlt sie dem Könige nicht, dass „etliche" aus ihrer Mitte sich für das ursprüngliche Vorhaben des Königs, die Kirche in der Silbergasse zu erbauen, aussprächen und der Meinung seien, dass der Neubau nicht höher zu stehen kommen würde, als das Abtragen und Aufbauen oder Umbauen alter Gebäude. Durch den Neubau würden Pfarre und Stadt „in unzertrenntem wesen" bleiben und die vielen durch die Verbindung der neuen Stiftung mit den pfarrlichen Rechten sich ergebenden Schwierigkeiten entfallen.

Um über die Sache schlüssig zu werden, verlangte König Ferdi- schon am 9. Jänner 1552 einen Voranschlag der Kosten des Neubaues und betrieb die noch am 28. September ausständige Beibringung desselben. Die Regierung hatte nämlich während der Anwesenheit Kaisers Karl V. in Innsbruck und dann, vollends in Anspruch genommen durch den feindlichen Einfall des Kurfürsten Moriz von Sachsen, die ganze Kirchenbauangelegenheit aus den Augen verloren. Indem sie nun derselben wieder ihre Aufmerksamkeit zuwendete, sah sie sich genöthigt, die früher nach Innsbruck berufenen, nach Lösung ihrer ersten Aufgabe aber wieder abgereisten Werkmeister abermals kommen zu lassen. Sie wendete sich daher am 20. October an den Kardinalbischof von Trient, welcher bereits zur Bearbeitung des ersten Projekts den Meister Crivelli und „zwei insignier" (Ingenieure) gesendet hatte, mit der Bitte, dieselben wieder nach Innsbruck zu schicken, und wenn der Kardinal außer diesen noch einen oder zwei geschickte Bau- oder Werkmeister in Bern (Verona) oder anderen näher gelegenen Orten Italiens wüsste, auch diese zu senden. Ueberdies befahl sie dem Nikolaus von Trauttmansdorff, Verwalter der Hauptmannschaft Roveredo, selbst mit den Werkmeistern nach Innsbruck zu kommen und auf der Reise dahin die Klosterbauten zu besichtigen.

Da die tirolische Regierung inzwischen erfahren hatte, dass sich Meister Andrea Crivelli in Eppan, mit dem dortigen Kirchenbau[1]) beschäftigt, aufhalte, gab sie dem Pfleger von Altenburg Christoph von Thun den Auftrag, den „steinmetzen, der die kirchen in Eppan baut", zu Martini nach Innsbruck zu senden, ihm aber auch aufzutragen, zuvor noch das Predigerkloster zu Bozen zu besichtigen, da dies „ein wolgeordneter bau sein soll".

Der Kardinal von Trient fand die von ihm früher nach Innsbruck gesendeten zwei Werkmeister „zu einem solchen bau nicht für genuegsam" und empfahl dafür einen „künstlichen" Baumeister von Vicenza (Palladio?); über Crivelli aber bemerkt er, dass derselbe „zu den jetzigen gebeuen etwas zu kündisch" sei. Ob der Kardinal auf die hierauf an ihn gestellte Bitte der Regierung zu Innsbruck mit dem „kunstlichen" Baumeister zu Vicenza in Unterhandlung getreten ist und welchen Erfolg diese hatte, ist nicht bekannt; es ergibt sich jedoch aus der weiteren Baugeschichte, dass ein Vicentiner Baumeister weder an der Berathung, noch an der Ausführung des Baues theilgenommen hat.

Crivelli, dessen Zusendung die Regierung trotz seines hohen Alters vom Kardinal erbeten hatte, kam nebst einem Maurer zu der bestimmten Zeit nach Innsbruck, ebenso der dahin berufene Steinmetzmeister Marx della Bolla von Camp. Zur Berathschlagung des Baues war aber auch noch ein deutscher Baumeister, Jörg Vetter, der „künstliche geschickte" Werkmeister von Augsburg, berufen worden. Derselbe erhielt am 17. November von der tirolischen Kammer für seine Bemühung 20 Thaler ausbezahlt.

Nach der, wie es scheint, gründlichen Berathung des Baues wurde dieser von Crivelli „in ein visierung gestellt"; Marx della Bolla aber verfertigte mit seinen zwei Gesellen das Modell. Crivelli erhielt als Belohnung für seine Arbeit als Ehrengeschenk 25 Thaler, sein Maurer 20 Thaler und 6 Gulden als Reisevergütung. Sämmtlichen in der Bauangelegenheit Berufenen wurde Kost und Wohnung während ihres ganzen Aufenthaltes von der tirolischen Kammer bestritten.

Nach Vollendung der Vorarbeit, welche vier Wochen Zeit in Anspruch nahm, sendete die tirolische Regierung die Räthe Blasius Khuen von Belasy und Wilhelm Gienger am 10. Dezember 1552 mit den Visirungen und Modellen sammt einem Berichte und dem

[1]) Damit ist ohne Zweifel die im gothischen Stile erbaute Kirche in St. Pauls gemeint, welche also zu dieser Zeit noch immer nicht vollendet war.

auf 18.710 Gulden bezifferten Voranschlage an den königlichen Hof ab, an welchen sie am 20. Dezember auch die vom Augsburger Werkmeister Jörg Vetter gemachte Visirung des Stiftbaues in zwei Blättern sammt einer Abschrift seines Berichtes gelangen ließ.

Dem Könige lagen also zwei verschiedene Baupläne vor, der Bauplan des Crivelli und jener des deutschen Baumeisters Vetter. Er entschied sich offenbar für die Arbeit des Italieners[1]); jedoch wurde von ihm an derselben Verschiedenes „addirt und gemert", was nach der Berechnung der Regierung zu Innsbruck einen Kostenmehraufwand von 9265 Gulden verursacht haben würde.

Trotz der „addition und pesserungen", die König Ferdinand an dem Plane machte, wäre die Kirche jedoch kleiner geworden, als sie nach dem vorgelegten Plane werden sollte. Die Regierung zu Innsbruck glaubte nun in Berücksichtigung dessen, dass das Grabmal Kaisers Maximilian I. eine „erlengerung und erweiterung" der Kirche verlange, dem Könige einen neuen Plan empfehlen zu sollen, und übersendete ihm eine „verenderte visirung", nach welcher der Bau außer den durch das „addiren und meren" verursachten Mehrkosten von 9265 Gulden nur noch 2257 Gulden erheischt, die Gesammtsumme der Kosten aber, einschließlich der Kosten des Baugrundes 30.232 Gulden 34 Kreuzer betragen haben würde.

Um den zwischen dem Stadtgraben und dem „Kugelgäßchen"[2]) gelegenen Grund zu erhalten, mussten auch verschiedene Bauobjekte, Häuser, Städel und Stallungen abgelöst werden, worüber die tirolische Regierung mit den betreffenden Eigenthümern bereits in Verhandlung getreten war. Es waren dies die Grafen von Lichtenstein, der Gesandte des Kardinals von Trient, Hans Wilhelm von Laubenberg und Frau von Freundsberg. Auch mit Maurern, Steinmetzen und Tischlern war bereits verhandelt worden und dieselben hatten sich bereit erklärt, die Arbeiten nach dem Kostenvoranschlag zu übernehmen. Nur die Bedachung der Kirche und des Kollegiums hatte der großen Ausdehnung wegen Niemand nach dem Voranschlag zu übernehmen gewagt und sollte daher dieselbe im Tagewerk hergestellt werden.

---

[1]) Dass die Arbeit des Augsburger Werkmeisters nicht acceptirt wurde, beweist auch der Umstand, dass zu einer späteren Bauberathung (1556) nicht mehr Jörg Vetter, sondern, wie wir sehen werden, Bernhard Zwietzl von Augsburg berufen worden ist.

[2]) Die jetzt zwischen dem Gymnasium und der Universität gelegene Angerzellgasse.

König Ferdinand genehmigte unterm 20. April 1553 den Bauplan nach dem Vorschlage der Regierung zu Innsbruck und sprach derselben seine volle Anerkennung aus. Gleichzeitig befahl er dem Salzmair in Hall, die zum Stiftsbau bewilligten jährlichen 3000 Gulden aus dem Ertrage der gesteigerten Salzpreise der Regierung zu Innsbruck auf deren Verlangen auszubezahlen. Die Kirche selbst solle, verlangt der König, nach der ihm jetzt zugeschickten Visirung „aufs pest und zierlichist erpaut und in das werk gepracht, auch in solchem pau ein statlicher Anfang gemacht werden". Endlich gab er der Regierung bereits nähere Weisungen in Betreff der inneren Einrichtung der Kirche, auf welche wir später näher zurückkommen werden.

Nach der endlichen Feststellung und Genehmigung des Bauplanes fand die Regierung es vor Allem nothwendig, einen mit Kirchenbauten vertrauten Baumeister zu berufen, welcher als „superintendent" des Baues die genaue Ausführung desselben überwachen sollte. Den für diese Stelle geeigneten Mann suchte sie wieder in Trient. Franz Cirambelli, auf den sie zuerst ihr Augenmerk gerichtet hatte, lag krank darnieder und so berief sie am 30. Juni 1553 wieder den alten Werkmeister Andrea Crivelli und forderte ihn auf, sofort nach Innsbruck zu kommen. Die Inangriffnahme des Baues, schrieb sie ihm, warte nur auf seine Ankunft.

Mit dem Innsbrucker Steinmetz und Maurer Nikolaus Düring, welcher des Baues wegen bereits mit einem Wart- und Dienstgeld bedacht worden war und sich anheischig gemacht hatte, die Herstellung des ganzen Mauerwerks der Kirche und des Klosters zu übernehmen, schloss die Regierung einen Kontrakt, dem wir folgende Punkte entnehmen:

1. Solle Düring bis zur Vollendung dieses Baues keinen andern übernehmen, gute Maurer und Handwerker anstellen und in drei Jahren den Bau, so viel davon ihn treffe, vollenden.

2. Solle er den Bau genau nach den Visirungen ausführen, worüber der verordnete Baumeister zu wachen habe. Nicht nach der Visirung Gemachtes solle abgebrochen und auf seine Kosten neu hergestellt werden.

3. Ihm nothwendig oder nützlich erscheinende Abänderungen habe er vorerst zur Kenntnis der tirolischen Regierung zu bringen und ihren Beschluss abzuwarten. Er solle besonders darauf bedacht sein, dass alle Gemächer des Klosters genug Licht erhielten. Die „refectori- und capitelstuben" bedürften größerer Fenster.

Punkt 4 betrifft die Grundgrabung für Thurm, Kirche und Kloſter und beſtimmt als Materiale Nagel- und Schieferſteine und deren Behandlung. Der Mörtel ſolle nach Befehl des Baumeiſters und der verordneten Herren zubereitet werden. Die Grundmauer der Kirche ſolle 6 Fuß dick ſein u. ſ. w. Vom Wappenhaus herüber in die Kirche und durch dieſe zum Kloſter ſolle ein gewölbter Gang und vorne in der Kirche „ob dem chor und im anfang desſelben ain porkirchen zu der kaiſ. M. ſtand“ gebaut werden. Die Gewölbe ſolle er „ſchön und zierlich vergräten“.

Hierauf folgen die Beſtimmungen der Gegenleiſtungen von Seite des Bauherrn, Preiſe, Bezahlung ꝛc.

Wie König Ferdinand gewünſcht hatte, wurde noch im Jahre 1553 mit dem Bau „ein ſtattlich:r anfang“ gemacht und zur ganzen Kirche ſammt Sakriſtei und Glockenthurm ſowie zur „inwendigen vierung“ des Kreuzganges der Grund gelegt. An welchem Tage die Grundſteinlegung, zu welcher König Ferdinand ſilberne „pfenninge“ geſendet hatte, um ſie an geeigneter Stelle in den Grund zu legen, ſtattfand, iſt nicht bekannt. Den folgenden Winter hindurch wurde noch eine große Menge von Steinen, Ziegeln ꝛc. auf den Bauplatz geliefert und ſo ein bedeutender Vorrath an Baumateriale für das Jahr 1554 geſchaffen.

Die erſte beim Bau ſelbſt ſich ergebende Schwierigkeit verurſachte die Frage der Stellung der Kirche zur Gaſſe (Silbergaſſe, jetzt Univerſitätsſtraſſe), in welche man, aus der Hofgaſſe und dem Stadtthore tretend, gelangte. Man fand nämlich, daſs die Kirche in die Frontlinie des in ſeinem vorderen Theile benützten Lichtenſtein'ſchen Hauſes geſetzt, nicht blos die Gaſſe ſehr verengen, ſondern auch „dem Saggenthor und =thurm gar herfür unter dem geſicht ſtehen“ und „nit eine kleine ungeſtalt“ verurſachen würde. Man ſetzte daher die Kirche ſo weit zurück, als es der Anblick vom Stadtthor aus verlangte. Da aber dadurch die an das Lichtenſtein'ſche Haus ſich anſchließende Front der Kirche ſoweit zurückzuſtehen gekommen wäre, daſs hier das genannte Haus mit derſelben einen zu tiefen Winkel gebildet hätte, die Achſenſtellung der Kirche aber wegen des Baugrundes überhaupt nicht geändert werden konnte, ſo wurde beſchloſſen, die an die Lichtenſtein'ſche Behauſung anſtoßende Oſtſeite der Kirche zu verlängern und den dadurch in der Kirche ſelbſt entſtehenden größeren Winkel durch eine zur „porkirche“ führende Schneckenſtiege zu maskiren.

Die Regierung zu Innsbruck, welche König Ferdinand, dem bei Durchſicht der Pläne die „ſchrege“ der Kirche nicht entgangen

war, am 29. Jänner 1554 darüber ausführlich berichtete, bemerkt am Schlusse, dass diesen Baufehler „von zehen nit einer“ bemerken würde. Damit hatte sie jedenfalls nicht zu viel gesagt; in unserer Zeit ist dieser Fehler kaum von Jemand bemerkt worden; derjenige aber, dem er auffallen sollte, kann aus dem Gesagten erfahren, woher derselbe rührt. Die Differenz der beiden Längenseiten der Kirche beträgt nach dem mir vorliegenden Plane 2 Fuß.

In demselben Berichte erwähnt die Regierung auch des Hauptthores der Kirche und bemerkt dessenthalben, sie habe, nachdem der König die Vergrößerung der Kirche genehmigt habe und die drei Kirchenthüren[1]) von Marmor ausgeführt wissen wolle, zum „großen thor des rechten eingangs“, welches „etwas gewaltig“ gemacht werden müsste, durch die zwei Meister von Trient eine Zeichnung anfertigen lassen, welche sie gleichzeitig zur Ansicht zusende. Einer dieser beiden Trientiner Meister ist jedenfalls Crivelli.

König Ferdinand genehmigte am 17. Februar 1554 den Vorschlag der Innsbrucker Regierung in Betreff der Verbauung der Schräge der Kirche durch das Anbringen einer Schneckenstiege im Innern derselben und die Zeichnungen zu den Kirchenthoren; doch solle ein Seitenthor nicht $4\frac{1}{2}$, sondern 6 Schuh im Licht haben. Ferner verlangte er, dass die Thür zur Sakristei und jene aus dem Kreuzgang in den Chor „von merer zierlichkeit wegen“ ebenfalls von Marmor gemacht werden sollten.

Im April sollte der Bau wieder aufgenommen werden, daher die tirolische Regierung am 28. März an Andrea Crivelli, welcher den Winter in Trient zubrachte, die Aufforderung ergehen ließ, nach Innsbruck zu kommen, da in seiner Abwesenheit trotz des günstigen Wetters nicht fortgebaut werden könnte. Crivelli folgte dem Rufe und mit ihm kamen auch die beiden Steinmetzen Hieronymus de Longhi und Anton del Bon, genannt Darschon, welche die Marmorarbeiten zum Hauptthor und zu den übrigen Thüren übernahmen.

Die Bauangelegenheit beschäftigte König Ferdinand sehr lebhaft und, da die Aenderungen im Bauplane verschiedene Bedenken in ihm wachriefen, verlangte er am 7. April, die Regierung zu Innsbruck möge den Steinmetzen Nikolaus Düring sammt den Plänen zu ihm nach Pressburg senden, um sich über Alles genau informiren zu können.

[1]) Der gegenwärtige Bau hat deren nur zwei. Die an der Westseite angebrachte Kirchenthür wurde offenbar gelegentlich des Baues der silbernen Kapelle zugemauert.

Dem Auftrage entsprechend schickte nun die Regierung Meister Düring an den königlichen Hof, gleichzeitig aber auch einen längeren Bericht, in welchem sie vorschlägt, das Hauptthor der Kirche mit einem „vorgewölb“ zu versehen. Sie habe nämlich in Erfahrung gebracht, dass der Rattenberger Marmor „in die leng nit bestendig, sondern schiferig und locherig“ werden solle. Das Vorgewölbe werde dem Kirchenthore auch „ain noch merere zier geben“. Zu diesem Vorbau sende sie zwei Zeichnungen, von denen sie jene „mit den doppelten säulen für zierlicher“ ansehe. Auch für die „abkleidung oben auf dem thor“ habe sie eine andere „taugliche“ machen lassen, ebenso zu einem zweiten Kapitäl für die Pfeiler des Thores. Ueber alles dies erwarte sie die Entscheidung des Königs. Der Gleichheit und Zierlichkeit wegen möge derselbe auch bewilligen, dass die Eingangsthür in das Kloster und die Seitenthore der Kirche von Marmor gemacht würden.

Meister Nikolaus Düring benützte seine Sendung an den königlichen Hof, um die eigenen Ansichten und Bedenken in Betreff des Baues geltend zu machen, und brachte dieselben in einer eigenen Schrift zur Kenntnis Königs Ferdinand I. Diesem waren, wie schon erwähnt, selbst verschiedene Zweifel aufgestiegen; er berief daher seine Wiener Bau- und Werkmeister zu einer Berathung. Diese Architekten mussten aber erst alle Kirchen Wiens ablaufen, um sich ein Urtheil in der Sache zu bilden.

Das Gutachten der Bau- und Werkmeister Wiens machte König Ferdinand nicht blos im höchsten Grade ängstlich, sondern erfüllte ihn auch mit Unwillen gegen die Regierung in Innsbruck und die von ihr angestellten Baumeister. Er habe sich, schreibt der König am 4. Mai an die Innsbrucker Regierung, nach dem Eintreffen Dürings mit seinen Bau- und Werkmeistern, „welche solcher gepeu auch ganz wol erfaren und verstendig sein“, berathen und gefunden, dass die Regierung und Düring „in berathschlagung etlicher punkte der gepeie vil zu wenig und zu schlecht gethan“. Vor allem tadelt es der König, dass „die dienste oder pfeiler auswendig der kirchenmauer zu wenig hinfür gestellt und in die dicke und breite geführt“ seien. Das sei „ain großer unform“ und habe „gar kein zier“. Auch seien die Pfeiler zu schwach; er habe dieselben verstärkt und innen mehr als einen halben Pfeiler zugegeben. Hiezu sei er aber nicht durch Meister Düring, sondern durch seine Werkmeister veranlasst worden, welche bei allen Kirchen Wiens, die sie besichtigt, es „gleicher gestalt“ gefunden hätten. Dann will der König unter den Kirchenfenstern „ain karnis oder gesimbs“ angebracht wissen, damit

der Regen vom Gemäuer wegfalle. Ferner hält er es für besser, daſs in der Kirche an den Bögen von einem Pfeiler zum andern die Gesimse von guten Mittewalder[1]) Steinen ausgeführt würden, was „vil schöner, wehrhafter und zierlicher sein wirdet, als wann es von lauter ziegeln gemacht" würde. Endlich seien die Pfeiler im Kreuzgang mit Rücksicht auf die Last, die sie zu tragen hätten, viel zu schwach projektirt, daher er einen Werkschuh zugegeben habe. Dies hätte die Regiernng wol einsehen können; nach ihren Plänen wäre zu besorgen gewesen, daſs „das ganze gepeu der schweche halben alles über ainen haufen gefallen wäre". Die Visirung des großen Kirchenthores mit dem „vorgewelb" fand den Beifall des Königs; auch genehmigte er, daſs die Eingangsthür zum Kloster (jetzt Gymnasium) und die anderen Thüren von Marmor gemacht werden sollten.

Auf die Zuschrift des Königs, welche der Regierung zu Innsbruck von dem aus Wien zurückkehrenden Meister Düring überbracht worden war, trat dieselbe mit ihren Werkmeistern zu einer Berathung zusammen, in welcher sie, wol mehr aus schuldigem Gehorsam als aus Ueberzeugung folgende Beschlüsse faſste:

1. Die äußeren Dienste oder Pfeiler sollten 3 Schuh breit und 2 Schuh 9 Zoll dick von gehauenen Steinen, die inneren halben Pfeiler aber 1 Schuh 3 Zoll dick gemacht werden.

2 Sollten unter dem „passament drei schuech hoch von quader und ain schuech von gemainem gesimbs gemacht werden und die maur zwischen dem angelegten pfeiler oder dienst soll nit mer dann drei schuech sechs zoll dick sein".

3. Sollten unter den Fenstern und Pfeilern „innen und außen ein umlaufend gemain gesimbs auch die fensterglaif (Fensterleibungen) von gehautem stain und kain furmwerch darein gemacht werden".

4. Das „mittelwerch" der Kirche solle 54 Fuß hoch sein, die „abseiten, so vil der bogen begert", niederer; die Bögen von einem Pfeiler zum andern seien von Mittewalder Stein zu machen.

5. Die vordere „porkirche" solle ganz ausgeführt werden.

6. Die Pfeiler im Kreuzgang sollten nicht weniger als 6 Schuh in der Vierung haben.

7. Sollten alle Gesimse im Innern der Kirche von Mittewalder Stein gemacht werden.

---

[1]) Mittewald an der baierisch-österreichischen Grenze eine Stunde von Scharnitz.

Inzwiſchen kam Düring, welcher ſich, wie die tiroliſche Regierung klagte, ſeit der Rückkehr vom königlichen Hofe „ganz widerwertig erzeigt und nach ſeinem gefallen zu verfahren vermeint", daher er ſich auch mit der Regierung „im zwieſpalt" befand, mit einem neuen Projekte zur Abſchwächung des durch die Kirche und das Lichtenſteinſche Haus geſchaffenen Winkels. Er machte nämlich den Vorſchlag, die Schneckenſtiege mit ihrem Gehäuſe außen anzubringen und in den von der Kirche und dem Hauſe gebildeten Winkel zu ſtellen, die Kirche ſelbſt aber etwas zurückzuverſetzen und „in die vierung zu ſtellen".

In dem Berichte, welchen die Regierung zu Innsbruck am 15. Juli 1554 an König Ferdinand auf deſſen letzte Zuſchrift erſtattete, ſprach ſie ſich vor Allem, und zwar mit großer Entſchiedenheit, gegen dieſes Projekt aus und machte namentlich geltend, daſs dadurch das große Kirchenthor, „ſonſt ſchön und gewaltig, gar gefangen und demſelben die zier und magnificenz" genommen würde. Ebenſo entſchieden ſtand die Regierung für ihr Projekt ein, „die ſchräge inwendig in der kirche mit dem ſchneggen und das übrige mit ainem dünnen meurle zu verpauen". Dadurch komme das Innere der Kirche doch in das Winkelmaß und würde „das portal frei im licht und geſicht ſtehen". Nach beiden Projekten aber ließ die Regierung für den König Modelle anfertigen, damit er ſich darüber leichter ein Urtheil bilden könne.

Zum Befehle Königs Ferdinand, die „auswendigen dienſte und inwendigen pfeiler" ſtärker anzulegen, bemerkt die Regierung, daſs an der Oſtſeite der Kirche die Mauer theilweiſe aufgeführt ſei, die halben Pfeiler ſomit nicht mehr von Grund aus gemacht werden könnten; an der Weſtſeite aber ſei die Mauer ſoweit aufgeführt, daſs jetzt „das paſament" der Kirche darauf verſetzt werden ſollte. Die Grundmauer ſei 6 Schuh dick und es würden daher nach dem vom König geſchickten „verzaichnus" anderthalb Schuh fehlen, die man durch Anſtückelung ohne Verbindung nicht erſetzen könne. Sie halte das Gemäuer mit den Dienſten für ſtark genug, da es keine andere Laſt zu tragen habe als die halben Seitengewölbe der Kirche und ein Dach von Scharſchindeln.

Meiſter Nikolaus habe bei den Berathſchlagungen ſelbſt dieſe Anſicht ausgeſprochen und verſichert, daſs er ſich Alles in demſelben Maße und ohne die inneren Pfeiler „gut und beſtendig" zu machen getraue. Wie ſie aus einzelnen Artikeln des zugeſendeten Verzeichniſſes ſchließen müſſe, habe Meiſter Düring mehr als nothwendig ſeinen Nutzen im Auge.

Die Pfeiler des Kreuzganges wollte König Ferdinand, wie bereits erwähnt, 3 Fuß dick im Gevierte haben und Düring hatte auch dem entsprechend eine Zeichnung angefertigt. Nun war aber, wie die Regierung zu Innsbruck dem Könige schreibt, die Grundmauer zu den Pfeilern nur 3 Fuß und die Mauer oberhalb des Grundes gar nur 2 Fuß dick angelegt worden. Die Regierung, welche die Anwendung von Säulen empfohlen hatte und diese ebenso stark und dabei zierlicher als die Pfeiler fand, versuchte nochmals, den König dafür zu gewinnen, und schlug vor, die Säulen, wenn sie König Ferdinand nicht stark genug finde, bis auf anderthalb Fuß im Durchmesser zu verstärken, für den Fall aber, als der Verglasung wegen die Pfeiler gewählt worden sein sollten, diesen wenigstens nicht eine so unnütze Dicke zu geben.

In Betreff der „fenstergleif" (Fensterleibung), welche der König von gehautem Stein gemacht wissen wollte, glaubte die Regierung, dass dieselben, von wolgebrannten Ziegeln gemacht, mit gutem Mörtel verworfen, übertüncht und verweißt, ebenso stark wären und der Kirche mehr Licht vermitteln würden als der Nagelstein, welcher „an ihm selbst ain grober, finsterer stain" sei, von Jahr zu Jahr schwärzer werde und große Kosten verursache.

Mit diesen neuen Vorschlägen sammt Zeichnungen und Modellen sendete die Regierung zu Innsbruck diesmal den „verordneten baumeister und aufseher des paus" Andrea Crivelli nach Wien ab, um dem König über alles genaueren Aufschluss zu geben.

Zur Prüfung der von der Innsbrucker Regierung gemachten Vorschläge berief König Ferdinand wieder die „fürnemen bau- und werkmeister" von Wien, zog aber zu den Berathungen auch den von Innsbruck gesandten Baumeister bei. Auf Grund derselben beschloss nun der König, das Thor, das Vorgewölbe und die Verbauung der Schräge der Kirche nach dem Vorschlag der Innsbrucker Regierung ausführen zu lassen, die Pfeiler im Innern der Kirche wegzulassen, aber die Dienste außen um das Gleiche zu verstärken und „vier schuech für die kirchenmauer, im grund aber mer fürzulegen". Er habe, sagt der König, alle Kirchenbauten in Wien durch seine Werkmeister untersuchen lassen und gefunden, dass bei jeder Kirche so gebaut worden sei. Man brauche deshalb nicht das ganze Gemäuer auszuheben, sondern nur Vertiefungen in dasselbe zu hauen, um die Quaderstücke der Dienste in der nothwendigen Stärke anbringen zu können.

Die „fenstergleif" sollten nach dem früheren Auftrage von „gehauten nagelsteinen", und zwar ohne „formwerch" (Maßwerk) ge-

macht werden, da sie „vil schöner, zierlicher und werhafter“ als solche von Ziegeln seien. Unter den Fenstern im Innern der Kirche solle ein umlaufendes Gemäuer von Mittewalder Stein, außen aber ein Gesims von Nagelstein angebracht werden.

Für das Kirchenpflaster bestimmte der König durchaus Platten von rothem Unterberger und von schwarzem Schwazer Stein, da es „ein fürstlich und zierlich gepeu und kain flickwerch darin vorkommen“ solle. Die gewölbte Gruft sei zwischen den vorderen vier Pfeilern anzubringen. Ein Altar auf der „borkirche“ sei überflüssig; hingegen solle das Stübchen hergestellt und heizbar gemacht werden.

Für das aus Kupfer herzustellende Kirchendach bestimmte der König eine runde Form; doch solle es obenauf eine „schärfe“ haben, damit das Wasser leichter abrinne. Im Kreuzgang sollten saubere „gratgewölbe“ gemacht und vertüncht werden. Endlich bestimmte der König an Stelle des abtretenden Rathes Blasius Khuen den Rath Johann Abundus von Tschötsch als Verordneten in der ganzen Bauangelegenheit.

Durch diese vom 27. Juli 1554 datirte Entschließung Königs Ferdinand I. war jedoch der Bauplan der Kirche noch lange nicht in allen Theilen endgiltig festgestellt; das Jahr 1555 stieß wieder Manches um, was das Vorjahr zu ernstlicher Ausführung bestimmt hatte.

König Ferdinand, welcher seinen Kirchenbau keinen Augenblick aus dem Auge verlor, kam bei Betrachtung anderer Kirchen namentlich der Kirche zum heiligen Kreuz in Augsburg, wieder zu neuen Ansichten und Entschlüssen.

Wie bereits erwähnt hatte der König für die Kirche ein „rundes dach“ bestimmt, hauptsächlich um seinen Gemächern in der Burg durch eine hohe Bedachung die Aussicht nicht ganz zu benehmen. Nun habe er, schreibt der König aus Augsburg am 8. Jänner 1555, seither etliche Gebäude mit runden Dächern gesehen und erfahren, dass sie, mit Kupfer oder in anderer Weise gedeckt, „zu ungewitters zeiten kein wasser halten“ und auch sonst nicht so dauerhaft seien als die „gespitzten und scharfen dächer“. Es solle also auf die Kirche so wie bei der Kirche zum heiligen Kreuz in Augsburg „ein gespitzts und scharf“ Dach gesetzt werden [1]). Gleichzeitig aber befahl der König

[1]) Die im gothischen Stile erbaute Kirche zum heiligen Kreuz in Augsburg wurde im vorigen Jahrhundert derart in die Zwangsjacke des Zopfstiles eingezwängt, dass — wenigstens aus den photographischen Aufnahmen derselben — ihre ursprüngliche Gestalt schwer zu erkennen ist.

auch noch, die Gewölbe der Innsbrucker Stiftskirche nach dem Muster dieses Augsburger Gotteshauses, welches ungefähr so groß als die Stiftskirche sei, zu konstruiren, nämlich wie bei diesem die Seitengewölbe um 2 oder 3 Werkschuhe niederer als das Mittelgewölbe zu machen. Darnach hätte also ursprünglich die Kirche eine Hallenkirche werden sollen. Die Höhendifferenz des Hauptschiffes beträgt nach neuerer Messung 6 Fuß.

Im April 1555 wurde der Kirchenbau wieder aufgenommen und ernstlich fortgesetzt. Sämmtliche Gerichte der Umgebung von Innsbruck bis Steinach und Rattenberg hatten die Aufforderung erhalten, alle in ihren Bezirken befindlichen Maurer zum Bau des Stiftes nach Innsbruck zu schicken, und, da diese Aufforderung nicht den erwarteten Erfolg hatte, wurde sie später unter Androhung einer Strafe von 10 Gulden für jeden renitenten Maurer wiederholt.

Durch die mehrfache Berufung des Königs auf die Kirche zum heiligen Kreuz in Augsburg veranlasst sendete die Regierung zu Innsbruck den Maler Paul Dax dahin, um von diesem Kirchenbau einen Grundriss und eine Ansicht des Innern und ihrer Außenseite aufzunehmen.

Paul Dax erstattete am 10. Juni über die Lösung seiner Aufgabe einen schriftlichen Bericht, worin er sagt, er habe die Kirche zum heiligen Kreuz „inwendig, wie die mit gewelben, pfeilern und inpeien (Einbauten) gelegen ist, abgemessen und abgerissen, auch wie die auswendig gepauen ist, sambt dem thurn auch abverzaichnet". Nach seiner Rückkehr aber habe er auf drei Regalbögen einen Grundriss der Kirche in verjüngtem Maßstabe angefertigt.

Inzwischen war das Mauerwerk der Kirche mit Ausnahme der Façade bis nahe an die Fenster aufgeführt worden; die Frontmauer der Kirche war aber erst im Grunde hergestellt und, da sich nun die viel besprochene „schräge" der Kirche augenfälliger zeigte, wurde der Regierung zu Innsbruck über den von ihr deshalb gemachten, wenngleich vom Könige gutgeheißenen Vorschlag bange.

Es zeige sich jetzt, klagt sie am 9. April demselben, dass die Frontmauer links vom Kirchenthore gegen das Kloster hin sehr dick, die Seite rechts vom Thore aber viel dünner sei, und es sei daher zu befürchten, dass diese Ungleichheit nicht so verbaut werden könne, dass man sie „nit spüren soll". Es werde dieser Fehler nicht blos in der Thorleibung, sondern namentlich auch bei dem „runden fenster", das auf die „porkirche" hineingehe, zu Tage treten, da die „gleif" auf der einen Seite breiter als auf der andern und „ein

bös anſehen“ haben würden. Nach reiflicher Ueberlegung glaube ſie nun dem Könige einen neuen Vorſchlag machen zu müſſen.

Dieſer Vorſchlag ging dahin, die Kirche von innen und von außen in das Winkelmaß zu ſtellen und, da dadurch die vorſpringende Seite des Kloſters noch mehr verlängert würde, an dieſer den Eingang in das Kloſter anzubringen, die Schnecke aber ganz wegzulaſſen.

Die Regierung beantragte ferner, die Façade mit keinen Dienſten (Strebepfeilern) zu verſehen, ſondern ſie „ganz glatt und frei“ zu laſſen.

Wie der ausgeführte Bau zeigt, blieb König Ferdinand, obwol er dem erwähnten Vorſchlage, die Kirche in das Winkelmaß zu ſtellen und die Schnecke wegzulaſſen, zugeſtimmt hatte, ſchließlich bei ſeiner früheren Meinung, entſchied ſich jedoch dafür, daſs die Dienſte an der Façade wegbleiben ſollten. Ebenſo ging er auf den Vorſchlag der Regierung ein, das mit ſeinem Erlaſs vom 4. Mai 1554 angeordnete, im Innern der Kirche unter den Fenſtern umlaufende Geſims wegzulaſſen.

Die vielen Sorgen, welche der Kirchenbau der Innsbrucker Regierung machte, wurden in der Folge nicht blos durch die finanzielle Seite des Unternehmens, ſondern namentlich auch durch das Benehmen des Meiſters Nikolaus Düring anſehnlich vermehrt.

Die vom Könige zum Bau beſtimmten 3000 Gulden aus dem Ertrag der Steigerung der Haller Salzpreiſe reichten um ſo weniger aus, als ein Theil davon eine andere, durch die Kriegsverhältniſſe gebotene Verwendung gefunden hatte. König Ferdinand hatte zwar die Refundirung des dem Bau entzogenen Geldes verſprochen und verſichert, daſs er den Bau nicht „ſtecken laſſen“ werde; allein die unaufhörlichen Kriege hinderten ihn daran, dieſes Verſprechen ſo bald zu erfüllen.

Die Verlegenheiten, welche Meiſter Nikolaus Düring der tiroliſchen Regierung bereitete, ergaben ſich aus der Bemeſſung der von ihm übernommenen Maurerarbeiten, nach welcher die Bezahlung erfolgen ſollte. Die Regierung dürfte dem Meiſter nicht Unrecht gethan haben, als ſie ihm im Vorjahre den Vorwurf machte, daſs er zu ſehr ſeinen Vortheil im Auge habe. König Ferdinand war der Anſicht, daſs es am beſten wäre, Düring ſeines Vertrages zu entbinden und ihn dafür mit einer jährlichen Beſoldung — ein Dienſtgeld von 25 Gulden bezog er als Hofſteinmetz ſchon ſeit 30. Mai 1550 — anzuſtellen, was in der That der beſte Ausweg geweſen wäre; allein dazu konnte ſich die Regierung nicht ſo bald

entschließen. Nach dem Befehle des Königs sollte jedoch der Bau ohne Rücksicht auf die herrschende Differenz mit Düring in Betreff der Ausmessung des Gemäuers mit allem Ernste fortgesetzt werden. Das Jahr 1555 hat auch in der That einen bedeutenden Fortschritt im Bau zu verzeichnen. Besonders thätig erscheinen die wälschen Steinmetzen. Im Thale Ridnaun war Meister Anton del Bon mit seinen Gesellen mit Brechen von weißem Marmor beschäftigt und ebenso wurde im Marmorbruche bei Rattenberg fleißig gearbeitet. Mehrere Schiffsladungen rothen Marmors waren von dort schon im April in Hall eingetroffen. So sehr man jedoch mit den Bauverhältnissen im Jahre 1555 zufrieden sein konnte, so trostlos gestalteten sich dieselben im folgenden Jahre.

Der im Jahre 1556 ausgebrochene Türkenkrieg, welcher alle Kunstbestrebungen lähmte, brachte auch den Kirchenbau zum Stillstande. Alle Einkünfte verschlang die Kriegskasse und so blieb der Regierung zu Innsbruck schließlich nichts übrig, als den Kirchenbau einzustellen und den größten Theil der Arbeiter zu entlassen. König Ferdinand hatte noch am 21. Jänner aus Preßburg der Innsbrucker Regierung geschrieben, sie könne zwar zur Zeit weder vom Hof noch von anderen Seiten Geld erwarten, sie möge aber nach der in Innsbruck gegebenen Weisung handeln und den Bau nach Möglichkeit fördern. Unter den Erlass schrieb Ferdinand noch eigenhändig, die Regierung werde ihm damit „ain angenemes wolgefallen thuen". Die Geldnoth spottete jedoch alles guten Willens und so ist aus dem Baujahre 1556 nicht viel mehr zu verzeichnen als der Ausgleich mit Meister Nikolaus Düring in Betreff der Bezahlung des von ihm ausgeführten Mauerwerks. Düring hatte nämlich verlangt, dass ihm Thüren, Fenster und Balken sowie das gehauene Steinwerk als Mauer gemessen und bezahlt würden; ebenso sollten auch die „leeren ort und feldungen zwischen den diensten auswendig der kirche und in der kirche zwischen den pfeilern und sonst allenthalben zwischen dem gehauen steinwerch und wo pögen, es sei von steinwerch oder ziegeln, geschlossen werden, alles von grund auf für ganze mauer gemessen werden".

Da er auf seiner Forderung beharrte, indem er versicherte, er habe den Kontrakt so verstanden, berief die Regierung zu Innsbruck den obersten Werkmeister der Stadt Augsburg, Meister Bernhard Zwietzl, und den Werkmeister der Stadt München, Hans Wolf, nach Innsbruck, um über den streitigen Punkt ihr Gutachten abzugeben. Diese fanden wie die in dieser Sache ebenfalls vernommenen Werkmeister von Wien und Prag die Beschwerden und Forderungen

Dürings ungebräuchlich und unbillig und erklärten, daſs derſelbe nach dem Kontrakte „on ſchaden beſteen“ könne.

In Anbetracht ſeiner Geſchicklichkeit und ſeines Fleißes wünſchten ſie jedoch, daſs ihm einige Zugeſtändniſſe gemacht werden ſollten, die ihm der König ſchließlich auch aus beſonderer Gnade zuerkannte. Ueberdies erhöhte er ihm ſein Dienſtgeld von 25 Gulden auf 50 Gulden.

Am Ende des Jahres 1556 überſendete die Regierung zu Innsbruck Kaiſer Ferdinand I. eine Ueberſicht der bisherigen Bauauslagen, nach welcher im Jahre 1553 1507 Mark 1 Pfund, im Jahre 1554 3391 Mark 2 Pfund 7 Kreuzer 3 Vierer, im Jahre 1555 5302 Mark 2 Pfund 7 Kreuzer und im Jahre 1556 790 Mark 7 Pfund 3 Kreuzer 2 Vierer verbaut worden ſind und ein Paſſivreſt von 2441 Mark 3 Pfund 5 Kreuzern 4½ Vierern verblieb. Zu dem Berichte bemerkt die Regierung, daſs ſie den ganzen Bau inſtellen müſste, wenn vom Kaiſer nicht ſofort Geld beigeſchafft werden könnte.

Ferdinand antwortete auf dieſe Zuſchrift der Regierung, er wiſſe ſo wenig wie ſie, woher Geld zum Fortbau genommen werden ſolle. Er vertröſtete ſie jedoch auf den anzuhoffenden größeren Ertrag der in Tirol zu erhöhenden Steuern, aus welchem er 3000 Gulden zum Fortbau der Kirche beſtimmte.

Mit dem Jahre 1557 hatte Kaiſer Ferdinand wieder Baumittel gefunden und trat daher mit neuem Eifer für die ernſtliche Fortſetzung des Unternehmens ein. Bereits am 10. März ließ er aus Regensburg der Regierung zu Innsbruck ein ausführliches Schreiben zukommen, worin er auch verſchiedene neue Anordnungen trifft. So befahl er, daſs die Pfeiler, welche das Gewölbe der Kirche tragen ſollten, nicht, wie früher beſtimmt war, von Nagelſtein, ſondern von rothem Marmor und ihre Kapitäle nach der jetzt mit dem Rathsſekretär Uſchall vereinbarten Form gemacht werden ſollten. Die Treppe zur hinteren Empore, für welche inzwiſchen eine „geſtreckte ſtiege“ gewählt worden war, wollte er nun doch wieder, wie urſprünglich beſtimmt war, als Schnecke behandelt wiſſen; dieſelbe ſolle aber ſo geſchmeidig als möglich gebaut werden, damit ſie nicht viel Platz einnehme. Der Predigtſtuhl ſolle von „ſchönem ſteinwerk“ an einem paſſenden Pfeiler angebracht werden. Meiſter Nikolaus Düring aber ſolle dieſes Jahr vor Allem den Chor in Angriff nehmen und vollenden, damit das Gemäuer den Sommer hindurch austrocknen und „erſtarken“ könne. Was den Kollegiumbau anbelange, ſo ſolle derſelbe erſt nach Vollendung der Kirche und des

Thurmes fortgesetzt werden. Die Pfeiler des Kreuzganges seien in Maß und Form nach den Zeichnungen Dürings auszuführen. Für die Pfeilerbänke bestimmte er schwarzen Marmor aus Thaur, für Postamente und Kapitäle weißen Marmor. Die „pfeilerlen oder laist darzwischen" sollten auch von „schwarzem stain, die pögen von ainem capitel zum Andern von Mittewalder stein mit ainer schönen einsellung (Füllung) und gesimbswerch auch ain jeder pogen mit dreien wol erhebten rosen und laubwerch geziert", endlich die Dienste oder Pfeiler im Innern von Ziegeln, ihre Kapitäle von weißem Marmor, die Dienste außen aber bis unter den Karnieß oder das Gesims von Nagelstein und ober demselben von Ziegeln ausgeführt und mit Nagelstein bedeckt werden. Auch der Karnieß unter den Fenstern solle von Nagelstein gemacht werden, wie Uschall näher berichten werde.

Uschall war also offenbar zu dieser Zeit der Rathgeber Kaisers Ferdinand I. in der ganzen Bauangelegenheit. Demselben gab auch Kaiser Ferdinand, wie er in seinem Begleitschreiben zu obigen Aufträgen der Regierung zu Innsbruck anzeigt, Befehl und Vollmacht, den Bau zu leiten und ihn so schnell als möglich auszuführen.

Die glücklicheren Zeitverhältnisse und die Umsicht und Thätigkeit des neuernannten Baudirektors Uschall ließen bald eine erfreuliche Thätigkeit auf dem Bauplatze wahrnehmen, namentlich nachdem im Frühjahre 1558 Nikolaus Düring mit Tod abgegangen und an seine Stelle ein tüchtiger Bauleiter ernannt worden war.

Eine der nächsten und wol auch schwierigsten Aufgaben war die Aufsetzung der Kirchengewölbe. Diese erforderte vor Allem einen tüchtigen Bauleiter. Mit Rücksicht auf die Wichtigkeit der Bauleitung hatten deshalb Uschall und Blasius Rhuen mit verschiedenen deutschen und italienischen Meistern und Gesellen zu Innsbruck verhandelt, da sie die Stelle lieber Einheimischen als Fremden und Ausländern eingeräumt hätten; allein von denselben hatte noch keiner Kirchengewölbe gemacht und es konnte ihnen daher eine solche Arbeit nicht mit Beruhigung anvertraut werden. Auf deren Rath und Gutachten empfahl daher die Regierung zu Innsbruck dem Kaiser Ferdinand hiezu den Steinmetzen Marx della Bolla vom Comersee, welcher zuletzt mit dem Setzen der marmornen Kirchenpfeiler beschäftigt war. Dieser habe, schreibt die Regierung an Ferdinand, „vormals etliche und sonderlich am jüngsten zu Eppan im gericht Altenburg aine schöne kirchen gepaut", welche die Größe der Stiftskirche habe und,

wie Khuen versichere „ain schöner pau“ sei[1]). Es sei daher auch bereits ein Kontrakt unter Vorbehalt der Genehmigung des Kaisers mit ihm abgeschlossen worden.

Aus diesem vom 30. Juni datirten Schreiben der tirolischen Regierung an Kaiser Ferdinand erfahren wir auch Näheres über das, was bis dahin gebaut und hergestellt worden war. Zu jener Zeit war das ganze Mauerwerk der Kirche bis zu deren Höhe, der Glockenthurm und die Sakristei, letztere bis auf das Vertünchen vollendet. Auch der Chor war bereits fertig und nahezu ganz mit Kupfer gedeckt. Das Kirchendach sollte in wenigen Tagen aufgesetzt werden. Die zehn das Kirchengewölbe tragenden marmornen Säulen waren jedoch noch nicht ganz hergestellt, daher die Einwölbung nicht vorgenommen und erst für das folgende Jahr in Aussicht genommen werden konnte. In Betreff des Kloster- oder Kollegiumbaues schreibt die Regierung, es sei das ganze Gemäuer desselben sammt den neun Zellen und der Stube im „oberen boden“ hergestellt, das Gewölbe gemacht und das Dach aufgesetzt. Nun müssten aber erst die Pfeiler und Bögen des Kreuzganges vollendet werden, um diesen Bau weiter führen zu können. Unter Voraussetzung ausreichender Geldmittel glaubte die Regierung den ganzen Kirchen- und Kollegienbau in zwei Jahren vollenden zu können.

Die Wahl des Meisters Marx della Bolla an Stelle des verstorbenen Nikolaus Düring und den mit ihm abgeschlossenen Kontrakt hatte Kaiser Ferdinand genehmigt; zu ihrer Beruhigung hatte jedoch die Regierung zu Innsbruck auch noch den Werkmeister Zwietzl von Augsburg berufen, um seine Meinung und sein Gutachten in der Kirchenbauangelegenheit zu vernehmen. Nach dem oben dargelegten Stande des Baues geschah dies offenbar wegen der Einwölbung der Kirche. Bernhard Zwietzl kam Anfangs August nach Innsbruck, wo er mit seinem Diener vier Tage zubrachte.

Auffälliger Weise reduzirt sich das weitere urkundliche Material für die Baugeschichte der Kirche bis zum Zeitpunkt ihrer Vollendung auf sehr wenige Aktenstücke[2]). Wir erfahren daraus nur noch, dass außer den jährlichen 3000 Gulden aus der „salzsteigerung“ auch der Mehrertrag der Herrschaft Telvano und im Jahre 1559 der Erlös

---

[1]) Marx della Bolla war also beim Bau der Kirche in Eppan (St. Pauls) an die Stelle Crivellis getreten, welchen wir 1552 damit beschäftigt gefunden haben.

[2]) Zahlreiche Aktenstücke über Bau und Einhaltung von Kirche und Kloster befinden sich in der Abtheil. Cattanea Nr. 621 (Statth.-Archiv).*

des zum Verkaufe bestimmten Schlosses Fragsberg bei Meran und der dazu gehörigen Güter (4000 Gulden) dem Baufond zugewiesen wurde [1]). Im Jahre 1561 wurden auch die „strafgelder" der Wiedertäufer diesem Fonde zugesprochen. Im Jänner dieses Jahres wurden die letzten 30 Centner Kupfer zur Eindeckung der Kirche aus Rattenberg geliefert. Im Mai wurden die von Gregor Löffler und dessen Söhnen gegossenen fünf Glocken [2]) an Ort und Stelle gebracht, während sich die Steinmetzen Marx della Bolla und Bernhard Canaz mit der Legung des Kirchenpflasters beschäftigten.

Am 24. Juni 1562 wurde bereits der erste Gottesdienst in der neugebauten Kirche abgehalten, und zwar aus Anlass der Eröffnung der „neuen schule". Zur Vornahme dieser kirchlichen Feier hatte der berühmte Jesuit Peter Canisius die spezielle Genehmigung des Kaisers erhalten. Die Einweihung der Kirche erfolgte nach Primisser [3]) jedoch erst am 14. Februar 1563 durch den Bischof von Fünfkirchen Georg von Draskovich in Gegenwart Kaisers Ferdinand I., seines Sohnes Erzherzog Ferdinand und der fünf Töchter des Kaisers.

Auch der Bau des Kollegiums oder Klosters hatte in den letzten Jahren rasche Fortschritte gemacht. Der Kreuzgang war jedenfalls schon 1561 vollendet, da Dominicus de Pozzo aus Mailand, welcher die Malerei in demselben ausführte, mit dieser Arbeit im Spätherbste des genannten Jahres fertig geworden ist. Was dieser Meister in dem Kreuzgange gemalt hat, ist unbekannt, von seiner Arbeit auch nichts mehr zu sehen.

Die nach der Zeichnung Dürings in Marmor ausgeführte Architektur des Kreuzganges ist das Werk des Bildhauers und Steinmetzen Georg von der Werdt. Außer dieser Arbeit hatte Werdt

---

[1]) Das Schloss Fragsberg oder Fragsburg war als landesfürstliches Lehen nach dem Tode des kinderlosen Georg von Niederthor frei heimgefallen und wurde 1561 um 4500 Gulden dem Balthasar Scheck käuflich überlassen.

[2]) Von diesen wurden in der Folge drei umgegossen. Die zwei Löfflerschen Glocken tragen die Inschrift: „Gregory Löffler und seine sün Helias und Hans Christoph gofs mich anno 1560". Auf einer derselben steht auch zu lesen: „O Maria, Gottes Zelle! Hab in Huet, was ich überschelle". Die große Glocke, welche 1629 von Friedrich Reichart umgegossen wurde, trägt die Inschrift: „Ferdinandus dei gratia Romanorum imperator etc. in honorem Salvatoris eiusdemque genitricis virginis Mariae ex voto fieri fecit anno 1560. Leopoldus archidux Austriae etc. renovavit anno 1629". (Zeitschrift des Ferdinandeums 1886, S. 133. Tinkhauser, Beschreibung der Diöcese Brixen II, 126.)

[3]) Denkmäler der Kunst ꝛc., Innsbruck 1812, S. 5. — Erzherzog Ferdinand war bei der Einweihung der Kirche jedoch nicht anwesend.*

auch die Kirchenpfeiler mit ihren Postamenten und Kapitälen verfertigt und verdiente durch diese seine Arbeiten 4527 Gulden 36 Kreuzer, wovon ihm der letzte Rest mit 30 Gulden 48 Kreuzern im April 1564 ausbezahlt worden ist.

Kaiser Ferdinand stellte dem Meister am 14. April 1564 das Zeugnis aus, dass er die ihm aufgetragene Arbeit zu seiner vollsten Zufriedenheit getreu und fleißig ausgeführt und sich auch sonst gut und ehrenhaft benommen habe. In dieser Urkunde wird der Meister „Georgius Valla seu de Wertha. Brugensis.“ genannt. Er ist demnach aus Brügge in den Niederlanden nach Innsbruck gekommen.

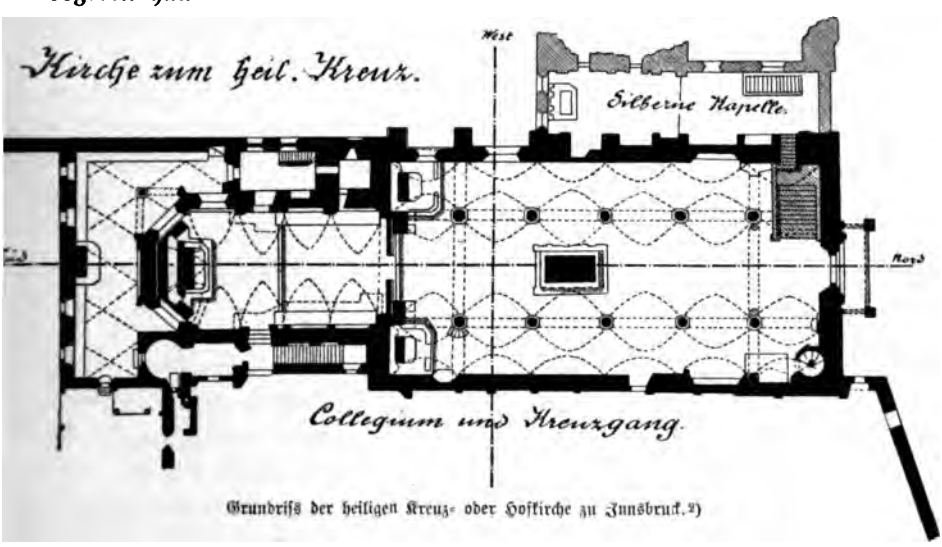
Wie alle Kirchen, für welche die Gläubigen oder die Patrone ihr Interesse an den Tag legen wollten, dem Geschmacke der jeweiligen Zeit ihr Opfer bringen mussten, so wurde auch die Hofkirche zu Innsbruck von Kaiser Leopold I. in die Pracht des barocken Zeitalters gekleidet und namentlich das Gewölbe mit überaus reichem Stucco geschmückt. Ueber diese nicht blos große Zeit, sondern auch bedeutende Geldmittel erfordernde „Ausschmückung“ liegen mir keinerlei Akten vor. Dass sie von Kaiser Leopold I. angeordnet worden ist, besagt jedoch die innen über dem Hauptthore der Kirche angebrachte, übrigens historisch nicht ganz richtige Inschrift:

Maximilianus primus fundavit,
Ferdinandus primus dedicavit,
Leopoldus primus exornavit.

Die Geschichte des Baues der Hofkirche bietet nach verschiedenen Richtungen so viele interessante Momente, dass ich mir nicht versagen kann, wenigstens auf einige derselben zurückzukommen.

Als der Bau der Kirche beschlossen war und Form und Größe derselben bestimmt werden sollte, dachte weder der Kaiser noch seine Regierung an eine andere als die bisher übliche kirchliche Bauweise. Der Kaiser hatte außer den Wiener Kirchen speziell die Kirche zum heiligen Kreuz in Augsburg, die Innsbrucker Regierung die Kirchen zu St. Pauls und jene der Dominikaner in Bozen gewissermaßen als Muster vor Augen. Die Regierung berief daher auch Architekten, welche sich bereits als in dem herrschenden Kirchenbaustile erfahrene und erprobte Werkmeister bewährt hatten, nämlich Crivelli und della Bolla. Beide kamen von Trient und, da in dieser Stadt, wie namentlich der Palast di buon consiglio und so viele andere Profanbauten beweisen, schon längst im Stile der Renaissance gebaut wurde, so ergibt sich daraus, dass bei Kirchenbauten viel länger als bei Profanbauten an der alten gothischen Bauweise festgehalten worden

ist. Während des Baues der Hofkirche selbst aber machte der Geist der Renaissance bereits seinen Einfluss auch auf kirchlichem Baugebiete geltend, wenn er auch nur sehr schüchtern in das Innere der Kirche zu dringen vermochte. Mit Aengstlichkeit wurden ohnedies schon nicht mehr alle Postulate des gothischen Baues festgehalten. So hatte der Kaiser einmal ein „rundes" Kirchendach gewünscht, ließ in die Fenster kein Maßwerk („formwerch") setzen und genehmigte schließlich, dass das Kirchenportal und dessen Vorbau im Renaissancestile hergestellt wurden und an der Façade der Kirche die Strebepfeiler ganz wegblieben. Auch der Thurm wurde im ausgesprochenen Renaissancestile aufgeführt. Im Allgemeinen aber gehört dieser Kirchenbau, und zwar in überwiegender Weise, dem gothischen Stile an, wie eine fachmännische Untersuchung des ganzen Baues [1]) ergeben hat.



Grundriss der heiligen Kreuz- oder Hofkirche zu Innsbruck.[2])

Durch die im besten Renaissancestile hergestellte Vorhalle und Hauptpforte in das Innere tretend, erhält man hier durch die schlanken das Kirchengewölbe tragenden Marmorsäulen, welche attische Basen und Kompositkapitäle haben, sowie das allenthalben die Ge-

[1]) **B. Lychdorff, k. k. Professor** der Staatsgewerbeschule (jetzt in Linz), **welcher meine Studien über das Grabmal** und die Kirche mit größtem Interesse **begleitete und dessen Einsicht** und reichen Kenntnissen ich Vieles zu verdanken **habe, unterzog auf meine** Bitte diesen Bau einer näheren Untersuchung, **auf deren Resultat ich mich** hauptsächlich stütze.

[2]) **Aus dem Jahrbuche** der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten **Kaiserhauses XI, 238*.**

wölbeformen überwuchernde Stuccoornament wie auch durch die rundbogigen Fenster des Langhauses [1]) den Eindruck, man habe es mit einer Schöpfung der Renaissance zu thun. Bald aber bemerkt man mehr oder weniger zahlreiche gothische Konstruktionsmotive und bei näherer Prüfung gelangt man zur Ueberzeugung, dass die Hofkirche ein durchaus gothischer Bau ist, eine Ueberzeugung, welche durch die Betrachtung des Baues von außen nur noch bestärkt wird. Der poligone Chor ist um ein Beträchtliches niederer als das Hauptschiff und, wenn auch die Strebepfeiler hier nur mäßig entwickelt sind, so sind doch die Abdachungen und Profile derselben wie die im Spitzbogen geschlossenen Chorfenster durchaus gothisch. Die etwas auffällige Schwäche der Strebepfeiler des Chores erklärt sich dadurch, dass der Chor an und für sich in kleinen Verhältnissen gebaut ist und dass die Streben eben deswegen keiner besonders großen Last entgegenzuwirken brauchen. Dagegen sind die Strebepfeiler, welche die Seitenschiffe der Kirche flankiren, in kräftigen Proportionen gehalten.

Was die Ueberwölbung der Räume anbelangt, so ist durchaus das gothische Netzgewölbe in Anwendung gekommen. Die Rippen sind zwar nur mehr an den beiden Emporen erhalten; es unterliegt aber keinem Zweifel, dass sie auch an den drei Schiffen der Kirche angebracht waren und erst der später angebrachten Stuccodekoration zum Opfer gefallen sind. Wie jedoch schon bemerkt wurde, hat man sich bei diesem Bau dem Einflusse der Renaissance trotz des gothischen Projektes und der überall konsequent durchgeführten gothischen Konstruktion nicht ganz entziehen können. So sind auch die beiden Emporen, von welchen die vordere lediglich für den Kaiser und seine Familie erbaut worden war, durch einen mächtigen Rundbogen mit sehr tief liegendem Zentrum gestützt. Allerdings darf man diesem Rundbogen nicht zu große Bedeutung beilegen, da sich derselbe gerade unter den nicht hoch liegenden Emporen von selbst ergibt und der Meister, wenn er hier den Spitzbogen hätte anwenden wollen, mit dem Ansatz desselben zur Schädigung des Prospektes der Kirche sehr tief hätte herabrücken müssen.

Die heutige Façade der Hofkirche ist nicht mehr die ursprüngliche. Vor Allem ist es der Giebel, welcher durch die Restaurirung einen völlig anderen Charakter erhielt. Kaiser Ferdinand I. hatte,

---

[1]) Ursprünglich waren diese Fenster wie jene des Thores mit Spitzbögen versehen und erhielten erst bei einer späteren Restaurirung den Rundbogen.

wie wir gesehen haben, verlangt, dass die Kirche nach dem Muster der heiligen Kreuzkirche zu Augsburg ein „gespitztes scharfes“ Dach erhalte. Dieser Befehl wurde befolgt, der Giebel aber wurde dadurch natürlich ebenfalls „gespitzt und scharf“, weswegen der alte Baumeister ihn durch eine kurze Verdachung abgeschrägt hat. Bei der neueren Restaurirung [1]) wurde dem Giebel die Schärfe hauptsächlich dadurch genommen, dass man das Mauerwerk der Schenkel des Giebels von dessen Spitze abwärts immer mehr und mehr erhöhte.[2])

Das ganze Mauerwerk der Façade, in dessen Verputz jetzt tiefe kantige Furchen, welche die ganze Fläche in breite Quadern zerlegen, eingezogen sind, war ursprünglich „glatt und frei“, wie man dies noch in den zwei vor der „Restaurirung“ angefertigten Ansichten [3]) sehen kann. Nach diesen Zeichnungen, aus welchen wir von der erwähnten Abschrägung des Giebels durch eine kurze Verdachung Kenntnis erhalten, vermittelten zwei kleine, nahe an die Abschrägung gerückte Rundbogenfenster und ein kleines ziemlich tief darunter eingebrochenes Fenster das Licht für den Dachraum. Dort, wo die Schenkel des Giebels auf der vertikalen Wand aufsitzen, waren zwei kleine Thürmchen angebracht.

Schwer erklärbar ist das nach den erwähnten Zeichnungen früher über dem Portalbau angebrachte unverhältnismäßig breite Fenster, welches auf der einen Zeichnung mit einem Spitzbogen, auf der andern mit dem sogenannten Eselsrücken versehen ist. Wie wir urkundlich wissen, war für diese Stelle ein Radfenster angeordnet, um Licht auf die „porkirche“ zu bringen. Ist nun ursprünglich ein solches Fenster hergestellt worden, so müsste die Veränderung desselben nicht lange nachher erfolgt sein, da in noch späterer Zeit namentlich der Kielbogen oder Eselsrücken nicht mehr in Anwendung gebracht wurde. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass die Aenderung der Fensterform beim Bau der silbernen Kapelle, durch welchen die

[1]) Diese Restaurirung geschah in den letzten Vierzigerjahren unter dem k. k. Baudirektor Grafen von Reisach.

[2]) Bei einer im Jahre 1798 projektirten Aenderung der Façade wollte die k. k. Baubehörde den hohen Giebel dem Geschmacke der Zeit dadurch anpassen, dass sie nach den noch vorhandenen Zeichnungen die Scheitelhöhe des Giebels bis auf 11 Fuß herabsetzte. Das Projekt, welches die Herstellung eines neuen Dachstuhles für die ganze Kirche voraussetzte, kam glücklicherweise nicht zur Ausführung.

[3]) Die eine datirt vom Jahre 1798 und befindet sich in der Sammlung von Planzeichnungen des k. k. Statthalterei-Archivs, die andere in der sogenannten Aignerschen Sammlung des Ferdinandeums zu Innsbruck.

Kirche an der Westseite nicht blos eine Thür, sondern auch ein oder zwei Fenster einbüßte, stattgefunden hat, und zwar um der Empore das ihr durch den Kapellenbau entzogene Licht zu ersetzen.

In ganz unveränderter Form ist uns glücklicher Weise das prächtige Portal sammt dem Vorbau erhalten geblieben. Die Profilirung desselben ist zwar einfach, aber höchst wirksam. Die mächtige Wirkung erzielte der Architekt hauptsächlich dadurch, dass er die kräftige Profilirung der Seitentheile des Portales in dessen Archivolten vollkommen beibehalten und nirgends kleinliche Details angebracht hat. Dem Portale ist eine Halle von eleganten und zierlichen Verhältnissen vorgebaut; Portal und Halle stehen aber in so engen Beziehungen, dass Eines ohne das Andere kaum gedacht werden kann. Die Decke der Halle und die Lunetten der Bögen wurden um 1618 von dem auf der Akademie in Rom gebildeten, aus Mergentheim gebürtigen Paul Honegger al fresco gemalt und, wenn auch die Komposition seiner hier angebrachten Gemälde keine hervorragende Leistung genannt werden kann, so sticht seine Arbeit doch sehr vortheilhaft ab von der modernen Malerei des neueren Meisters Josef Arnold, welcher bei Gelegenheit der oberwähnten Restaurirung die an der Außenseite der Vorhalle durch das Wetter stark beschädigten alten Malereien durch neue ersetzt hat.

Das Material, aus welchem Portal und Halle hergestellt sind, ist rother und weißer Marmor. An den Säulenpostamenten, ebenso an den Pilastern und in den Bogenzwickeln des Portales sind Dekorationen aus schwarzem Marmor hinzugekommen, welche mit ihren ausgesprochenen breiten Flächen die großgedachte Wirkung der ganzen Anlage erhöhen. Gesimse, Kapitäle, Säulen- und Pilasterbasen, sowie ornamentale Details, wozu ich auch die mächtige Muschel rechne, welche den Raum oberhalb des Portales füllt, sind durchwegs aus weißem, sämmtliche tragenden Glieder sowie die Archivolte des Portales aus rothem Marmor.

Die Zeichnung zu diesem Portalbau, welchen auch die Regierung zu Innsbruck in ihrem Berichte an den Kaiser vom 15. Juli 1554 „schön und gewaltig" nennt und dessen „zier und magnificenz" sie rühmt, verfertigte, wie schon bemerkt, Andrea Crivelli; ausgeführt aber wurde er vom Steinmetzen Hieronymus de Longhi.

Die Kirche hat nach den mir vorliegenden Plänen eine Länge von 29 Klaftern 7 Schuh 4 Zoll, eine Breite von 9 Klaftern 3 Schuh 8 Zoll. Die Scheitelhöhe derselben beträgt 54 Schuh, wie sie seinerzeit Kaiser Ferdinand I. verlangt hatte, die Gesammthöhe 16 Klafter.

2. Das Oratorium im Chor der Kirche, der sogenannte Fürstenchor.

Für den Allerhöchsten Hof oder, wie die betreffende Urkunde sagt, als „stand seiner majestät" war ursprünglich die zwischen dem Chor und den ersten das Kirchengewölbe tragenden Säulen erbaute Empore bestimmt. Erzherzog Ferdinand ließ dagegen für sich und seine Familie ein besonderes Oratorium im Chore selbst, und zwar gegenüber der Orgel, errichten. Nach einer guten Zeichnung im Renaissancestile ausgeführt, kann dieses Oratoriuu als ein Meisterwerk des alten Kunsthandwerks der Tischler bezeichnet werden. Außen durch seine architektonische Details sich auszeichnend, enthält es innen einen Schmuck von Intarsien, von welchen ein Theil mit denen im sogenannten Spanischen Saale in Ambras eine auffallende Aehnlichkeit zeigt.

Das Oratorium Erzherzogs Ferdinand, jetzt unter dem Namen Fürstenchor bekannt, wurde von Hans Waldner, Tischler aus Ravensburg, welcher im Jahre 1562 nach Innsbruck gekommen war, um Arbeiten im Stiftsbau zu übernehmen, fix und fertig hergestellt, die Arbeit von Sachverständigen geschätzt, der Meister bezahlt und abgefertigt. Im Jahre 1569 befand sich Hans Waldner wieder in seiner Heimat, wo wir ihn mit der Anfertigung eines Wagens „von zierlicher arbeit und eingelegtem holzwerk" für die Herzogin Johanna von Florenz, Schwester des Erzherzogs Ferdinand, beschäftigt finden.

Nach Waldner erhielt der Innsbrucker Tischler Meister Konrad Gottlieb anscheinend denselben Auftrag, wofür er auch schließlich wie Meister Waldner nach Schätzung und Kollaudirung der Arbeit bezahlt wurde. Wir hätten demnach zwei Meister, welche dasselbe Oratorium nacheinander zur Zufriedenheit des hohen Bestellers hergestellt haben würden.

Die Sache und die darauf bezüglichen Akten werden uns erst durch nähere Untersuchung des Oratoriums klar. Nach außen repräsentirt sich dasselbe allerdings als einheitliches Ganze, nicht aber so im Innern. Bei näherem Zusehen findet man, dass das ursprünglich nur für zwei oder drei Personen bestimmte Oratorium gegen das Langhaus der Kirche eine Verlängerung erhalten hat. Der Anschluss des neu hinzugekommenen Theiles zeigt nämlich Fehler, die gewiss nicht gemacht worden wären, wenn das Oratorium ursprünglich in der heutigen Ausdehnung und von einem und demselben Meister hergestellt worden wäre, Fehler, welche bei der später

vorgenommenen Verlängerung unvermeidlich waren. Auch die Arbeit der Intarsien weist auf zwei verschiedene Meister hin. Sie ist zwar selbst im ursprünglich kleinen Oratorium nicht von gleicher Vollendung, da drei Felder eine in der Ausführung weniger geübte Hand verrathen und von der übrigen Arbeit nicht unbedeutend abstechen; der Unterschied liegt aber insbesonders im Charakter der Ornamentik selbst, welche im angestückten Theile des Oratoriums vor Allem viel reicher ist.

Auch hatte man hier die im eingelegten Dekorativ der Felder ausgesparten Medaillons zur Aufnahme von Malereien auf Leinwand bestimmt, während diese Medaillons im ursprünglichen Oratorium wie die Felder selbst mit Intarsien versehen wurden; so kann man auch jetzt noch sehen, dass die Intarsien hinter den eingesetzten Oelbildern ihre Fortsetzung hatten.

Der angestückte Theil ist also das Werk des Innsbrucker Tischlers Konrad Gottlieb, welcher, wie seine Arbeiten an diesem Oratorium und in Ambras beweisen, dem Meister aus Ravensburg wenigstens im Intarsiren entschieden überlegen war; das ganze Werk aber hat Bedeutung genug, um nähere Mittheilungen über beide Meister gerechtfertigt erscheinen zu lassen.

Nach Vollendung des Kirchengestühls, über welche Arbeit wir später berichten werden, suchte Waldner eine förmliche Anstellung als Hoftischler zu erhalten. Sein Gesuch wurde dem Erzherzog zugesendet, welcher darauf unterm 18. Jänner 1566 den Bescheid gab, er komme selbst bald nach Tirol und werde sich dann darüber entschließen. Die tirolische Kammer sprach sich aber entschieden gegen die Bedienstung des Meisters aus und fand nicht blos, dass dies gegen alle Gepflogenheit sei, sondern bemerkte auch, dass „die allhieigen meister des tischlerhandwerks zum theil nit weniger als er Waldner taugenlich seien und darzue auch steuern und andere burgerliche beschwerden tragen müeßen". Waldner wurde auch in der That mit seinem Gesuche abgewiesen; dafür aber übertrug ihm Erzherzog Ferdinand die Herstellung des Oratoriums. Hier fand nun der Meister Gelegenheit, seine Kunst im vollen Maße zu bethätigen. Die Architektur des Oratoriums nach außen, der Plafond und die Vertäfelung und Intarsirung der Wände im Innern waren Aufgaben, welche heute über den Beruf und das Geschick eines Tischlers hinausgehen. Waldner hat nämlich das Oratorium und dessen Ausschmückung nicht nach gegebenen Zeichnungen hergestellt, sondern dieselben, wie aus den Akten hervorgeht, welche ausdrücklich vom „aufraißen" durch den Tischler sprechen, selbst dazu verfertigt. Intarsien, welche nicht

lediglich geometrische Figuren, wie sie früher mosaikartig hergestellt wurden, sondern Ornamente mit Blumen, Früchten, Schnecken, Fratzen und dergleichen Phantasiestücken der Renaissance darstellen, setzen auch bei jenen, welche sie nach gegebener Zeichnung ausführen, gründliche Uebung im Zeichnen voraus.

Im April des Jahres 1567 reiste Waldner, von der tirolischen Kammer mit Reisegeld versehen, nach Augsburg, um dort Eschenspähne und gefärbtes Holz zu kaufen. In Augsburg wurde offenbar ein förmlicher Handel mit solchem Holze betrieben. Schon in den Fünfzigerjahren wurde für Hofbauten in Innsbruck farbiges Holz in Augsburg gekauft und auch später blühte dort der Handel mit diesem Artikel; denn auch die Tischler von Meran, Brixen und Klausen, welche das berühmte Getäfel im Schlosse Velthurns herstellten, bezogen den Bedarf an solchem Holze von Augsburg.[1])

In dem Kontrakte bezüglich der Anfertigung der Chorstühle war dem Meister auch Holz, Licht und Kohlen kostenfrei zugestanden worden und, da ihm die Regierung zu Innsbruck die Arbeit des Oratoriums ohne Erwähnung des Wegfalles dieser Begünstigung übergeben hatte, entstand eine längere Differenz zwischen ihr und dem Meister, welcher seinen Quartiergeber Hans Kärl, Rädermacher im Zeughaus, der Bezahlung halber an die tirolische Kammer gewiesen hatte. Die Regierung erledigte jedoch die Sache einfach dahin, dass der beschwerdeführende Rädermacher auf Rechnung Waldners und aus dessen Guthaben von der Kammer bezahlt werden solle, da die erwähnte Begünstigung sich lediglich auf die Anfertigung der Chorstühle bezogen habe.

Ein Kontrakt über die Herstellung des Oratoriums wurde nicht abgeschlossen; auch war die Regierung zu Innsbruck auf den Vorschlag des Hofbaumeisters nicht eingegangen, welcher es für gut erachtet hatte, Waldner mit einem Dienstgeld zu versehen und ihm die nöthige Anzahl Gesellen beizustellen, da es dann, wie er sagte, eine Schätzung der Arbeit nicht brauchen würde und auch des Meisters „beschwerungen vonwegen bezahlung seiner arbeit auch aufraißens“ entfielen.

Wie die an der Außenseite des Oratoriums angebrachte Jahreszahl 1567 beweist, hatte Waldner noch in diesem Jahre seine Arbeit bis auf die innere Ausschmückung vollendet und das Oratorium in die Evangelienseite des Presbyteriums eingesetzt.

---

[1]) Das Schloss Velthurns; siehe Abhandlung XXIII.

Im Dezember 1568 hatte Meister Waldner das ganze Oratorium mit Einsetzung der Thür und ihrer Einfassung vollendet. Auch diesen Zeitabschnitt verewigte er durch Anbringung der Jahreszahl unter den Kapitälen der Thürlisenen.

Ueber das, was für Waldners Arbeiten nach Vertrag oder Schätzung bezahlt worden ist, geben uns die Akten leider keinen Aufschluss; aus ihnen geht nur so viel hervor, dass die volle Bezahlung etwas hartnäckig auf sich warten ließ.

Am 12. Jänner 1569 schrieb die tirolische Kammer an den Hofbaumeister Johann Luches: Hans Waldner, Tischler, habe „zu etlichen malen an seine fürstliche durchlaucht gehorsamlich supplicirt und bezahlung seiner arbeit begert"; der Hofbaumeister möge nun „das oratorium, welches er Waldner auf irer durchlaucht befelch im neuen stiftbau im chor verfertigt hat", durch verständige Meister schätzen lassen und darnach solle „der gebür und billigkeit nach" mit dem Meister ein Abkommen getroffen werden. Bezahlung und Abfertigung des Meisters erfolgten jedoch erst Ende April, nachdem Erzherzog Ferdinand den Befehl hiezu ertheilt hatte. Nach geschehener Prüfung aller Rechnungen und Arbeiten des Meisters durch eine eigene Kommission erhielt derselbe noch 145 Gulden 18 Kreuzer, und zwar 90 Gulden 18 Kreuzer als Restzahlung für die Chorstühle und das Oratorium und 55 Gulden als Ehrengeschenk und Reisegeld.

Das Oratorium hatte sich bald nach seiner Vollendung als für den erzherzoglichen Hof zu klein herausgestellt. Noch im Jahre 1569 erhielt der Innsbrucker Tischler Konrad Gottlieb den Auftrag, dasselbe gegen das Langhaus der Kirche hin zu erweitern. Wir erfahren darüber Näheres aus der Eingabe des Meisters, welche er am 9. Dezember an die tirolische Kammer richtete. Sie lautet: „Edl, gestreng, vest, gnedig und gepietend herrn. Euer gnaden fueg ich unterthenigklich zu vernemen, dass die fürstlich durchlaucht, mein gnedigister herr, mir bevolhen haben, ich solle aufs allerfürderlichist in der neuen stiftbaukirchen von irer durchlaucht pethaus an bis herfür auf das schidmeurl am chor über das gstüel ein gang herfür machen und soll derselb gang auswendig eingelegt und gestelt sein wie das pethaus. Und ich soll dise arbait vor all andern arbaiten an die hand nemen und verrichten und solle desto mehr gesind anstellen, damit's aufs ehist, so müglich, fertig werde. Wiewol ich mich ir durchlaucht bevelch gehorsam ze leisten in unterthenigkeit erkenn, so kann ich aber darneben euer gnaden nit verhalten, dass ich in meinem haushaben an geld und essender speis so bloß. Wo mir euer gnaden nit mit gelt zu hilf komen, muß ich

meine geſellen, die ich vorhin hab, urlauben und hab ſie darzue nit zu bezalen, geſchweigen daß ich erſt ander annemen ſoll. Dem allem nach euer gnaden ganz unterthenigiſt bittend, ſie wollen mir auf guet raitung ſechzig gulden zu geben verordnen, damit ich zur fertigung bemelter ir durchlaucht anbefolhner arbait mein geſind erhalten und bezalen und etwas einkaufen müge. Damit thue eur gnaden ich mich unterthenigklich bevelhen.

Euer gnaden unterthenigster
Konrad Gotlieb,
hoftiſchler."

Obwol ohne Auftrag von Seite des Erzherzogs ſtreckte die tiroliſche Kammer dem Meiſter Geld vor und ſo ging derſelbe mit vollem Eifer an das Werk und vollendete es, wie die im Innern des Oratoriums von ihm angebrachte Jahreszahl beweist, 1571.

Seine Intarſien verrathen eine zu große Gewandtheit in dieſer Technik, um anzunehmen, daſs dieſelben ſeine erſte Arbeit in dieſem Genre geweſen wären; jedenfalls waren es nicht die letzten, die er geſchaffen; denn unmittelbar nach Vollendung des Oratoriums verfertigte er die mit prachtvollen Intarſien geſchmückten Flügelthüren des ſogenannten Spaniſchen Saales in Ambras.[1]) Schließlich ſei noch erwähnt, daſs von dieſem vortrefflichen Meiſter auch die Kanzel der Hofkirche, der „predigtſtul", verfertigt worden iſt, welches Werk jedoch bereits im vorigen Jahrhundert durch ein anderes erſetzt wurde. Die Kanzel hatte Konrad Gottlieb im Jahre 1573 hergeſtellt.

3. Die Einrichtung der Kirche.

a) Die Altäre.

Kaiſer Ferdinand I. hatte ſchon während des Baues der Kirche in Betreff der Einrichtung derſelben Vorſorge getroffen und vor Allem bezüglich der Anfertigung der Altäre der Regierung zu Innsbruck genaue Weiſungen zukommen laſſen. Sind auch die nach Kaiſers Ferdinand I. Willen und Meinung ausgeführten Altäre, wie ſo vieles Andere der kirchlichen Mode zum Opfer gefallen und nicht mehr vorhanden, ſo müſſen wir doch ſchon der vielen Künſtler wegen, die bei der Herſtellung der inneren Einrichtung der Kirche genannt werden, die Geſchichte der Anfertigung des kirchlichen Hausrathes etwas weitläufiger behandeln.

[1]) Der Spaniſche Saal in Ambras; ſiehe Abhandlung XXI.

Der erste Auftrag Königs Ferdinand hinsichtlich der inneren Ausstattung der Kirche ist datirt von Neustadt 20. April 1553 und bezieht sich auf die fünf Altäre, welche die Kirche schmücken sollten und die er in folgender Weise angefertigt wissen wollte.

„Erstlichen solle der erst altar, so man den hoch- und fronaltar zu nennen pflegen thuet, in der mitte derselben tafel oder corpus das crucifix unseres lieben herrn Jesu Christi und daneben seine werte mueter, die hochgelobt junkfrau Maria, und sant Johanns der Evangelist auch die zwen schächer und dann zu obrist derselben tafel oder corpus die heilig unzertheilt Drifaltigkeit, desgleichen in den baiden aufgethanen flügeln und fürnemblichen in der ainen auf der gerechten saiten das nachtmal, das gebet am Oelperg und die aufführung zum creuz und an der andern flügl die begrebnus, urstend und himelfart unsers lieben herrn und seligmachers Jesu Christi gestelt und gemacht werden.

Der ander altar: In der mitte derselben tafl oder corpus solle der hochgelobten mueter gottes, der junkfrauen Maria, himelfart und dan in den beiden flüglen die sechs vest ir unser lieben frauen gemacht werden.

Der drit altar: In der mitte desselben corpus oder tafl solle Johannes, Gotstaufers, pildnus sambt den gewöndlichen historien seines lebens zuegericht und gemacht werden.

Der viert altar: In der mitte derselben tafl oder corpus solle des heiligen ritters sant Geörgen pildnus sambt den gewöndlichen historien seines lebens gemacht werden.

Und der fünft altar: In der mitte desselben corpus oder tafl solle des heiligen martyrers sant Sebastians pildnus sambt den gewöndlichen historien seines lebens zuegerichtet und gemacht werden“[1])

Gleichzeitig mit der Zusendung dieser Beschreibung der fünf Altäre an die Regierung zu Innsbruck beauftragte der König dieselbe, nach diesen Angaben Visirungen anfertigen zu lassen und ihm dieselben vorzulegen. Sie hatte dem Könige darauf noch nicht geantwortet, als dieser ihr mittheilte, er habe beschlossen, den Hochaltar durch des Kurfürsten von der Pfalz Maler zu Speyer, Hans von Köln, die anderen vier Altäre aber durch den in Salzburg lebenden Maler, Hans Bocksperger, „malen und verrichten“ zu lassen. Die Regierung möge also mit diesen zwei Meistern verhandeln. Bezüglich des Hochaltars traf der König die weitere Verfügung, „zu

[1]) Vgl. Jahrbuch, a. a. O. Reg. 6978.

unterst an den fuß" desselben die zwölf Apostel „malen und stellen" zu lassen.

Am 3. Juni sendete die tirolische Regierung dem Könige die von drei Innsbrucker Malern verfertigten Zeichnungen der fünf Altäre und bemerkte, dasjenige, was vergoldet werden solle, sei mit gelber Farbe angedeutet; sie glaube jedoch, dass „von merer zier wegen" an den Kleidern, namentlich aber an der „flachen arbeit", mehr Gold angebracht werden sollte. Was die vom Könige ausersehenen Künstler anbelange, so bemerkte die Regierung, dass der Hochaltar, welcher „von pildwerch geschnitten werden muß", keinen so „künstlichen maler" wie Hans von Köln erfordere, wol aber einen „geschickten und künstlichen pildhauer". Einen solchen wisse sie im ganzen Lande nicht aufzutreiben, werde sich jedoch auswärts um einen solchen umsehen. Zu den anderen vier Altären, „die allein mit flacher arbeit gemacht werden müssen", sei ein geschickter Maler nothwendig und, wenn der König zu dieser Arbeit den Maler zu Salzburg bestimme, sei sie damit einverstanden, obwol sie bemerken müsse, dass in Innsbruck „auch nit ein ungeschickter maler vorhanden" sei, nämlich Degen Pirger, welcher die Visirungen und Bilder für den Saal und Paradeisbau in der Burg zu Innsbruck gemacht habe, die Ferdinand so gut gefallen hätten. Der Maler in Speyer sei ohne Kosten nicht nach Innsbruck zu bringen; wenn daher der Maler Degen Pirger neben Bocksberger verwendet würde, könnten die Kosten der Berufung des Malers von Speyer erspart werden.

König Ferdinand, dessen Beifall die ihm zugesendeten Zeichnungen der Altäre fanden, erklärte sich auch damit einverstanden, sie durch Bocksperger und Degen Pirger ausführen zu lassen. Vor allem galt es aber jetzt, einen „künstlichen" Bildhauer zur Anfertigung des Choraltars ausfindig zu machen. Die Regierung zu Innsbruck suchte diesen zunächst in Augsburg. Als ihr nun der daselbst wirkende Meister Hans Kelz[1]) als geschickter Bildhauer bezeichnet wurde, wendete sie sich an Mathias Manlich in Augsburg, damit er den Meister wegen Uebernahme der „chortafel" befrage oder ihr für den Fall, als daselbst ein noch tüchtigerer Bildhauer sein sollte, denselben namhaft mache.

---

[1]) Von diesem Meister befindet sich in der Ambraser Sammlung in Wien ein von ihm verfertigtes kunstreiches Spielbrett mit prachtvoll gearbeiteten Spielsteinen. Die Heimat des vorzüglichen Meisters ist Kaufbeuren. (Jahrbuch, a. a. O. Bd. III, S. 53 ff.)

König Ferdinand versicherte zwar in seinem Schreiben ddo. Augsburg 15. August, er wolle mit Kelz verhandeln lassen; es ist dies aber entweder nicht geschehen oder die Unterhandlung blieb erfolglos. Mit der Ausführung der Chortafel finden wir nämlich nicht lange darnach zwei andere Meister betraut, nämlich Kaspar Leschenbrand in Ulm und Hans Walch, Schreiner in Mindelheim. Nach dem mit ihnen abgeschlossenen Kontrakte sollten denselben anfangs 300 Gulden, zu Martini 1556 200 Gulden und nach Vollendung der Arbeit wieder 200 Gulden bezahlt werden.

Im Februar 1556 hatten die beiden Meister die Chortafel vollendet und Mathias Manlich in Augsburg erhielt den Auftrag, durch einen seiner Bekannten in Ulm die Arbeit besichtigen und untersuchen zu lassen, ob dieselbe der „visierung gemäß schön, sauber und rein" verfertigt sei oder nicht. Das Urtheil ist jedenfalls günstig ausgefallen, da die Bezahlung, wenngleich etwas spät, erfolgte. Die beiden Meister erhielten die bedungenen 700 Gulden und „für die pesserung und merer zierung, die sie daran gemacht haben", weitere 70 Gulden. Leschenbrand war selbst nach Innsbruck gekommen, um den Altar aufzustellen.

Ueber die anderen vier Altäre, deren Arbeit dem Maler Bocksperger in Salzburg und dem Innsbrucker Maler Degen Pirger zugedacht war, liegen nur wenige Nachrichten vor.

Am 22. Juni 1555 hatte zwar die Regierung zu Innsbruck Bocksperger aufgefordert, nach Innsbruck zu kommen, da der König befohlen habe, ihn zum Fassen der Altartafeln zu gebrauchen, und hatte diese Aufforderung, auf die Bocksperger keine Antwort gab, am 30. September wiederholt; als sich aber der Meister in seiner Antwort vom 19. October zur Reise bereit erklärte, erwiderte ihm die Regierung, es sei mit den Altartafeln eine Veränderung vorgenommen worden und König Ferdinand habe „die chortafl mit gold und farben zu verfassen wiederumb eingestellt". Wenn man seiner bedürfe, werde es ihm zu wissen gemacht werden.

Hans Bocksperger erscheint in der Folge mit keiner weiteren Arbeit für die Stiftskirche betraut. Dagegen finden wir einen Maler aus Mailand, Dominicus de Pozzo, als Verfertiger einer „altartafel" für diese Kirche genannt. Er malte „die tafel Unser Lieben Frauen himelfart", wofür er laut seiner Quittung vom 9. Dezember 1561 100 Gulden erhielt. Dieselbe ist von dem Künstler eigenhändig unterzeichnet mit: „io Dominicko Pozio, pittor"[1]) Dieses Gemälde

[1]) Hier nennt sich zwar der Meister: Pozio; in allen sonstigen Aktenstücken erscheint er jedoch immer unter dem Namen: de Pozo oder de Pozzo.

blieb uns von allen fünf Altären allein erhalten und zierte noch in neuerer Zeit den linksseitigen Altar im Langhause, musste dann einem andern Bilde weichen und wurde im Gange ober der Sakristei aufgehängt. In neuester Zeit wurde es in die Gemäldesammlung des tirolischen Landesmuseums eingereiht.

Der alte von Kaspar Leschenbrand in Ulm und dem Schreiner Hans Walch in Mindelheim verfertigte Hochaltar stand noch 1750 auf seinem Platze, war aber offenbar sehr restaurationsbedürftig geworden. Die neue Zeit fand jedoch an alten Werken keinen Geschmack und verlangte einen neuen Altar. Ein von dem Guardian und Konvent der Franziskaner an die Kaiserin Maria Theresia gerichtetes Bittgesuch wurde von dem tirolischen Landesgubernium sehr lebhaft unterstützt. In seinem Gutachten darüber spricht das Gubernium geradezu von einem Unglück, das durch den „halbzerbrochenen und fast täglich die gänzliche einfallung androhenden alten gegen 200 jahre stehenden" Altar entstehen könnte. Es seien von demselben „schon ein- und anderesmal kleine stücklen wegen dessen alter und vermoderung herabgefallen". Zur Herstellung eines neuen Altars aber empfiehlt das Gubernium, eine aus dem Kirchenfond seit 1723 gemachte Ersparnis von 4201 Gulden zu verwenden.

Die Kaiserin genehmigte mit der Resolution vom 20. Juni die Herstellung eines neuen Altars; doch sei zuvor eine Zeichnung desselben sammt Kostenvoranschlag zu verfertigen und vorzulegen.

Das Gubernium, welches den Altar aus weißem Marmor hergestellt wissen wollte, ließ den Marmorbruch in Obernberg bei Steinach untersuchen, fand auch den daselbst gebrochenen Marmor verwendbar und ließ darauf Francesco Oradini, Architekten in Trient, dem sie die Ausführung des Altars zugedacht hatte, nach Innsbruck kommen, um sein Urtheil über die Sache zu vernehmen. Oradini verfertigte nun eine Zeichnung zum neuen Altare, zu welchem jedoch auch noch verschiedener anderer Marmor verwendet werden sollte. „Zu dem corpo möchte der obbemelte weiße marmor genommen, zu fornirung der säulen und postamentfüllung aber gleichwol der rosso di bronce und sogenannte Africani von Venedig verschriben werden." Was das Altarblatt selbst betreffe, bemerkt das Gubernium in seinem darüber an die Kaiserin erstatteten Berichte, so sei dermalen kein „künstler in malerei" hierlands zu finden, und darum denke man in Innsbruck daran, Ihre Majestät zu bitten, durch einen wolerfahrenen Meister in Wien ein Altarblatt auf Allerhöchste Kosten anfertigen zu lassen und zu gestatten, dass zur Verewigung

des Andenkens der kaiserlichen Majestät „in der figur der kaiserin Helene dero allerhöchstes portrait vorgestellt“ werde. Die Anfertigung des neuen Altars stellte die Regierung zu Innsbruck als sehr dringlich dar, da die Schadhaftigkeit des alten Altars von Jahr zu Jahr zunehme. Der Bericht ist datirt vom 5. April 1754.

Obwol das Gubernium am 7. August die Kaiserin neuerlich um Entschließung in dieser Sache gebeten hatte, erfolgte dieselbe erst am 6. September 1755; darin aber bemerkte die Kaiserin kurz, der Altar solle nicht nach der vom Gubernium vorgelegten Zeichnung, sondern nach dem mitfolgenden, vom Hofarchitekten Pacassi verfertigten Riss erbaut werden. Das Altarblatt selbst werde, sobald es fertig sein würde, nachfolgen. Mit der Anfertigung desselben hatte die Kaiserin den Tiroler Paul Troger, damals Direktor der Malerakademie in Wien, betraut. Das Bild stellte die Auffindung des heiligen Kreuzes dar, und der Sage nach soll die heilige Helene in der That das Porträt der Kaiserin Maria Theresia gewesen sein, welche aber das Bild, als sie es sah, durch ein anderes ersetzen ließ. Es ist dies das jetzt den Altar zierende Bild, Christus am Kreuze, Maria, Johannes und Magdalena, ein Werk des Wiener Hofmalers Auerbach.[1]) Die zwei großen in Blei gegossenen Heiligenstatuen stammen aus dem Atelier des Tirolers Balthasar Moll, Professors der Akademie in Wien.

Die Herstellung der beiden jetzigen marmornen Seitenaltäre wurde laut Kontrakt ddo. 9. Juli 1772 dem Hofmaurermeister Michael Umhaus übertragen und ihm für jeden Altar 2000 Gulden zugesichert.

b) Glasgemälde 1554—1587.

Dem Befehle Königs Ferdinand I. an die Regierung zu Innsbruck, die Fenster der Kirche mit Glasmalereien zu versehen, verdanken wir das Bekanntwerden mit sechs Glasmalern jener Zeit, von denen uns sonst die Mehrzahl unbekannt geblieben wäre. Es sollten nämlich zunächst die Wappen aller Königreiche, Erblande und Fürstenthümer des Hauses Oesterreich in Glas gemalt und geschmelzt, in jene Fenster gesetzt, zuvor aber die Zeichnungen derselben dem König zur Einsicht übersendet werden.

Der mit der Anfertigung dieser Wappenzeichnungen betraute Maler und Glasmaler von Innsbruck, Paul Dax, hatte dieselben

[1]) Primisser, Denkmäler der Kunst und des Alterthums in der Kirche zum heiligen Kreuz, S. 61.

Mitte September 1554 der Regierung zu Innsbruck mit der Bitte übergeben, ihn diese Zeichnungen auch ausführen zu lassen. Bei Uebersendung derselben an den König empfahl die Regierung in der That den strebsamen Meister und bemerkte, dass derselbe auch die Wappen für den Saal in der Burg geschmelzt habe, jetzt aber mit dem Schmelzen von 18 Wappen für die Rathsstube in Ensisheim beschäftigt sei.

König Ferdinand äußerte seine Zufriedenheit mit den Zeichnungen und genehmigte unterm 29. September 1554 die Uebertragung der Arbeit an Paul Dax.

Der Stand des Kirchenbaues drängte nicht und so kam Paul Dax, welcher die Glasmalereien für Ensisheim noch in Arbeit hatte, erst spät dazu, die für die Fenster des Stiftsbaues bestimmten Wappen herzustellen. Bei seinem im Jahre 1561 erfolgten Tode hatte er nur 13 Wappen vollendet und davon 8 eingesetzt.[1])

Unter den Konkurrenten des Innsbrucker Glasmalers um die Arbeit der Glasmalereien für den Stiftsbau finden wir zuerst den Glasmaler Hans Braun in Augsburg. Er hatte sich im Juli 1555 direkt an König Ferdinand mit der Bitte gewendet, ihm das „geschmelzte glaswerk" zur Verfertigung zu übertragen. Die Regierung zu Innsbruck, welcher König Ferdinand das Gesuch des Meisters mittheilte, war mit ihm offenbar auch in Verbindung getreten, da sie denselben unterm 6. November 1556 ermunterte, das badische Wappen als Probestück zu schmelzen und unter Angabe des Preises einzusenden. Ueber das Wappen selbst bemerkte sie, es müsse dasselbe sammt seiner „auswendigen zierung und verfassung" genau die Größe der Zeichnung haben, da es 24 Werkschuhe hoch vom Fußboden weg zu stehen komme. Ebenso müssten die Farben des Wappens der Visirung gemäß angebracht werden.

Hans Braun übersendete im Jänner 1557 das von ihm verfertigte Wappen und verlangte dafür 10 Gulden, welchen Preis die Regierung zu Innsbruck, obwol sie ihn zu hoch fand, bezahlte, aber auch bereits erklärte, sie könne sich auf weitere Bestellungen nicht einlassen.

Diese Ablehnung dürfte wol ein Schreiben der Regierung im Elsass veranlasst haben, in welchem dieselbe einen dortigen ungleich billiger arbeitenden Glasmaler empfahl. Derselbe hatte sich nämlich anheischig gemacht, Wappen, wie sie Paul Dax für die Rathsstube

[1]) Ueber den vielseitig gebildeten und nach vielen Richtungen thätigen Meister Paul Dax vergleiche die Abhandlung XII.

in Ensisheim um den Preis von 5 Gulden geliefert hätte, um 2 Gulden und dazu „künstlicher und beständiger“ herzustellen. Daraufhin hatte die Regierung von Innsbruck im April 1556 jener im Elsass die Zeichnung eines Wappens mit dem Ersuchen zugeschickt, sie durch den empfohlenen Glasmaler ausführen zu lassen und das Wappen mit Angabe des Preises einzusenden, um sich darnach weiter entschließen zu können. Das Weitere über diese Sache, sowie der Name des betreffenden Glasmalers sind unbekannt. Inzwischen hatte Kaiser Ferdinand I. die Arbeit einem niederländischen Meister zu übertragen beschlossen und bereits Auftrag gegeben, ihn nach Innsbruck zu schicken. Da derselbe aber bis 18. September nicht erschienen war, befahl er der Regierung zu Innsbruck, mit einer anderen „tauglichen person“ zu verhandeln und sich ins Einvernehmen zu setzen, damit die „geschmelzten wappengläser ausgemacht“ werden könnten. Die tirolische Regierung erkundigte sich nun in verschiedenen Richtungen nach Glasmalern, welche die noch übrigen Wappen für die Fenster der Kirche verfertigen sollten. Da in Tirol zu jener Zeit kein Glasmaler mehr zu finden war, schrieb sie in dieser Angelegenheit nach Straßburg, Zürich, Basel und anderen Orten der Eidgenossenschaft, desgleichen nach Freiburg und Augsburg.

Jennisch in Augsburg hatte ihr im October 1562 den Glasmaler und Schmelzer Hans Hebenstreit in München, Hans Melchior Heggenzer den Meister Paul Pilger, Bürger und Glasmaler in Basel, empfohlen.

Mit Hebenstreit, den sie kurz vorher wegen der in München herrschenden „infection“ abgelehnt hatte, trat sie Ende 1562 nun doch in Verbindung; ebenso auch wieder mit Hans Braun in Augsburg, welcher ihr schon 1557 eine Probe seiner Arbeit zugesendet hatte. In ihrem Berichte über die ganze Angelegenheit an Kaiser Ferdinand I. vom 20. Jänner 1563 sagt die Regierung zu Innsbruck, es seien ihr diese zwei Meister als „geschickte, taugliche“ Glasschmelzer gerühmt worden und sie habe beiden eine gleiche „visierung der wappen Kärnten und Krain“ mit dem Auftrage zugeschickt, sie zur Probe auf das Sauberste zu schmelzen. Dem Joachim Jennisch in Augsburg, welcher das Nähere mit den beiden Glasmalern verhandeln sollte, bemerkte die Regierung, dass die Wappen ungefähr 23 Werkschuhe hoch in das Fenster gesetzt werden müssten und die beiden Meister sich darnach zu richten hätten.

Hans Braun in Augsburg verfertigte und übersendete das verlangte Probestück, welches jedoch nicht entsprochen zu haben scheint, da die tirolische Regierung, welche inzwischen ihr Augenmerk auf

Basel gerichtet hatte, am 16. April 1563 Jennisch anweist, die weitere Verhandlung mit dem Meister einzustellen.

Meister Hebenstreit sendete sein Probestück nebst einer Bittschrift direkt an Kaiser Ferdinand. In dieser sagt er, er habe für Albrecht, Pfalzgrafen bei Rhein, Herzog in Ober- und Niederbaiern, für dessen schönen Saal in der neuen Burg („neuveſt") zu München und auch sonst „viel ansechlicher schöner werk mit dem glasmalen verricht" und, da er höre, dass der Kaiser für den Neubau in Innsbruck eines Glasmalers bedürfe, so bitte er, ihm diese Arbeit zu übertragen; er werde sie fleißig und zu billigem Preise verfertigen.

Der Kaiser sendete das Gesuch Hebenstreits an die Regierung zu Innsbruck und befahl ihr, denselben vor anderen zu berücksichtigen, falls sie fände, dass er das „glasmalwerk" so gut als „ander fürnemb künstler" gegen geziemende Entlohnung herstellen könne.

Die Regierung antwortete dem Kaiser, Hans Hebenstreit habe zu hohe Preise verlangt und deswegen habe sie die Glasmalarbeit für den Stiftbau einem Glasmaler in Basel übertragen, welcher damit bereits „im werk" sei. In der That hatte sie sich auch, und zwar schon am 16. April 1563, in dieser Angelegenheit nach Basel gewendet.

Der Baseler Glasmaler Paul Pilger, welchen Hans Melchior Heggenzer empfohlen hatte, war von ihr abgelehnt worden, weil sie damals bereits mit den beiden Glasmalern in München in Verbindung stand und nicht mehr wol zurücktreten konnte. Diesmal wendete sie sich an Ludwig Ringler, Glasschmelzer und Maler in Basel, welchem sie am 16. April schrieb, der Kaiser habe vor, für das neue Stift zu Innsbruck „etliche gleser malen und schmelzen" zu lassen, und, falls er sich diese Arbeit „stattlich und wol zu verrichten" getraue, wolle sie ihm dieselbe vor Andern zukommen lassen. Da aber die Verhandlung darüber in seinem Beisein geschehen müsste, möge er „mit seinem schmelz- und malerzeug" nach Innsbruck kommen. Das Geld zur Hin- und Herreise werde ihm für jeden Fall, möge ein Uebereinkommen zu Stande kommen oder nicht, bezahlt werden.

Ludwig Ringler erklärte sich alsbald bereit, die Arbeit zu übernehmen, und die tirolische Regierung lud ihn am 17. Mai 1563 nochmals ein, nach Innsbruck zu kommen, und zwar ehemöglichst, um das Maß zu nehmen und die weitere Vereinbarung mit ihm treffen zu können.

Alle weiteren Nachrichten über diese Berufung des Baseler Glasmalers fehlen. Da das Raitbuch keine Auslage für ihn ver-

zeichnet, so ist er wol nicht nach Innsbruck gekommen. Die Angelegenheit kam in der Folge ins Stocken und gerieth im folgenden Jahre durch den Tod Kaiser Ferdinands I. in völlige Vergessenheit.

Die Ausschmückung der Kirchenfenster mit Glasmalereien fand ihre Fortsetzung erst wieder im Jahre 1571, und zwar auf Anregung des Erzherzogs Ferdinand. Der erste Glasmaler, welcher bei der Wiederaufnahme dieser Arbeit erscheint, ist der schon früher erwähnte Glasmaler Hans Hebenstreit von München. Derselbe erhielt nämlich am 27. Jänner 1571 von der tirolischen Kammer für zwei große geschmelzte Gläser mit dem erzherzoglichen Wappen 40 Gulden 54 Kreuzer ausbezahlt. Weitere Aufträge scheint jedoch dieser Meister nicht erhalten zu haben.

Drei Jahre später, nämlich 1574, finden wir einen andern Glasmaler, Thomas Neidhart von Feldkirch, von Erzherzog Ferdinand mit Arbeiten betraut. Dieser bestellte bei ihm zwei Glasgemälde mit seinem Wappen für die neugebaute Kapelle in Seefeld und gab dem Meister zugleich die Versicherung, er werde ihm auch die Kirchenfenster für den Neubau (die Stiftskirche) übertragen, falls die beiden für Seefeld bestimmten Stücke nach Wunsch ausfallen würden. Neidhart kam im Februar 1575 mit den zwei Stücken nach Innsbruck und richtete, nachdem er sie in die Kapellenfenster zu Seefeld eingesetzt hatte, an den Erzherzog die schriftliche Bitte, ihm nun auch die Glasmalereien für den Stiftsbau zu übertragen, nachdem er, wie er hoffe, die zwei Wappen zu des Erzherzogs Zufriedenheit geschmelzt und gemacht habe.[1])

Die Regierung zu Innsbruck, welche sich über dieses Gesuch zu äußern hatte, gab über die Arbeit des Meisters kein günstiges Urtheil ab. Die Wappen, behauptete sie in ihrem vom 29. Jänner 1575 datirten Schreiben an den Erzherzog, seien „schlecht von farben auch nit von ganzen stücken geschmelzt". Es sei daher zu befürchten, dass er die künftigen Stücke nicht besser machen werde, daher sie nur rathen könne, den Glasmaler nicht länger in Innsbruck warten zu lassen, sondern zu verabschieden, ihr dagegen Vollmacht zu geben, das Weitere zu verfügen. Sie wolle dann dem Verwalter, dem Hubmeister und Hofschreiber der Vogtei Feldkirch die Zeichnungen zu den Wappen senden und angeben, wie dieselben gemacht und geschmelzt werden müssten; zugleich würde sie den beiden Genannten auch befehlen, dass sie sich mit Thomas Neidhart über den Preis vergleichen und ihn verhalten sollten, die Wappen „genau nach den

[1]) Vergleiche über ihn die Abhandlung XXII.*

zeichnungen mit getreuem fleiß von ganzen stücken auch beständig, sichtbarlich von gerechten schönen und guten farben und wohl in das glaswerk zu schmelzen".

Der Erzherzog billigte den Vorschlag, wünschte aber in die Abmachung mit dem Glasmaler noch den Beisatz aufgenommen, dass, wenn die Arbeit nicht nach Verlangen geliefert würde, Reidhart die Wappen zurücknehmen und andere, den Visirungen und dem Vertrage entsprechende ohne Entgelt machen müsste.

Diese schon am 5. Februar 1575 erfolgte Entschließung des Erzherzogs blieb unexpedirt liegen. Der Erzherzog wollte offenbar früher noch wissen, welcher Art Glasmalereien in der Kirche angebracht werden; er gab daher seinem Hofbaumeister Luches den Auftrag, darüber den Rath und das Gutachten der tirolischen Kammerräthe einzuholen. Luches entledigte sich dieses Auftrages in der Sitzung des Kammerrathes vom 18. März, und dieser erstattete am 19. März an den Erzherzog das folgende schriftliche Gutachten. Das Gotteshaus sei zu Ehren des heiligen Kreuzes Christi, Unserer Lieben Frau und des heiligen Johannes des Täufers geweiht worden. Diese seien die Patrone der Kirche und es sollten daher in dem einen Fenster diese drei Patrone zur Darstellung kommen. Für das zweite Fenster wurden von den Kammerräthen die Bildnisse Kaisers Maximilian I. und seiner Gemahlin Maria von Burgund mit den Patronen beider vorgeschlagen; für das dritte Fenster die Bildnisse des Kaisers Ferdinand I., der Gemahlin desselben und ihrer beiden Patrone. In die übrigen Fenster sollten gesetzt werden die Wappen des heiligen römischen Reiches, der Königreiche Ungarn und Böhmen, Dalmatien und Kroatien, von den spanischen Königreichen so viele Wappen, als der Erzherzog für angezeigt halte, ferner die Wappen von Alt- und Neuösterreich, Burgund, Steyer, Kärnten, Krain, Schwaben, Tirol, Habsburg, Elsass und Pfirt. Bezüglich der heiligen Patrone aber möge der Erzherzog das Gutachten der Geistlichen einholen.

Unter den drei Fenstern, welche mit den Bildnissen der Kirchenpatrone, der beiden Kaiser und ihrer Gemahlinnen geziert werden sollten, sind ohne Zweifel die mittleren Chorfenster gemeint, von welchen eines wegen des neuen Hochaltars in späterer Zeit zugemauert worden ist, wie man dies noch jetzt an der Außenseite des Chors bemerken kann.

Wie die Eingabe der Regierung zu Innsbruck vom 29. Jänner, so blieb auch ihr Gutachten vom 19. März lange unerledigt. Noch im August hatte weder sie noch Meister Reidhardt einen weiteren

Auftrag erhalten, daher letzterer wieder nach Innsbruck kam und sich am 30. August mit einem Bittgesuch an die Regierung wendete, in welchem er sagt, er sei im Februar mit den besten Hoffnungen von Innsbruck heimgereist, habe dort auf weitere Weisungen gewartet und in Anhoffung derselben andere Arbeiten aus den Händen gelassen. Nun wisse er nicht, wie er daran sei, und habe sich deshalb wieder nach Innsbruck verfügt, um endlich Bescheid zu erhalten.

Die tirolische Regierung übergab das Gesuch des Glasmalers dem Erzherzog und berief sich hiebei lediglich auf ihre Berichte vom 29. Jänner und 19. März. Die neuerliche Entschließung des Erzherzogs erfolgte nun in dem bereits erwähnten Sinne; doch kam der Kontrakt mit dem Glasmaler erst Ende Dezember zustande. Neidhart hatte, auf die Erledigung seiner Sache wartend, einen ganzen Monat in Innsbruck zugebracht, wo er im Gasthause des Bernhard Reichart eine Rechnung von 29 Gulden unbezahlt zurückließ. Die tirolische Kammer ließ sich aber zur vollen Bezahlung der „übermäßigen zehrung" nicht herbei, sondern erklärte, nur 15 Gulden 50 Kreuzer, nämlich 30 Kreuzer für jeden Tag, und zwar nur für die Person des Glasmalers „passiren" zu lassen. Damit, meinte sie, hätte er ganz gut auskommen können. Den Mehrbetrag habe er zu bezahlen oder es solle ihm derselbe an seinem Guthaben abgezogen werden.

Der Kontrakt mit Thomas Neidhart wurde in Feldkirch abgeschlossen, und zwar durch den Vogteiverwalter Hartmann Pappus und den Bürger Paul Furtenbach Der auf Verfertigung von 20 geschmelzten Wappen, jedes zum Preise von 15 Gulden, und auf sofortige Inangriffnahme der Arbeit lautende Kontrakt wurde am 29. Dezember 1575 von Erzherzog Ferdinand bestätigt.

Bei den kontraktlich bestellten 20 Wappen ist es jedoch nicht geblieben; der Glasmaler erhielt, wie die an ihn gemachten Bezahlungen beweisen, noch weitere und bedeutendere Aufträge. Für die 20 Wappen hätte Neidhart nur den Betrag von 300 Gulden zu erhalten gehabt; nach Vollendung aller seiner für den Stiftsbau gemachten Arbeiten hatte er von 1574 bis 1582 nicht weniger als 1301 Gulden baar erhalten, somit um 1001 Gulden mehr, als man ihm für die zwanzig Wappen schuldig geworden war. Hat es nun von vorneherein alle Wahrscheinlichkeit für sich, dass ihm nach der Verfertigung der 20 Wappen auch die figuralen Darstellungen für die drei Chorfenster übertragen worden sind, so stellt sich diese Annahme auch urkundlich als völlig richtig heraus.

Nachdem der Glasmaler im Herbste des Jahres 1579 mit seiner Arbeit für die Stiftskirche nicht fertig geworden war, richtete die tirolische Kammer zwei Betreibungsschreiben an den Hubmeister in Feldkirch. In dem ersten vom 2. October datirten Schreiben heißt es, der Hubmeister möge „vermelden, wie es mit der arbeit beschaffen, item was er (Neidhart) an den gläsern auch den bildern und figuren gemacht", wie viel Geld er empfangen habe und wann er fertig werden würde. Es ist also hier nicht blos von Wappengläsern, sondern auch von Bildern und Figuren die Rede, mit welchen nur die früher erwähnten Bildnisse der Kirchenpatrone, der beiden Kaiser und ihrer Gemahlinnen gemeint sein können, für welche Annahme sich aus den späteren Verhandlungen noch andere triftige Beweise ergeben.

In dem zweiten Schreiben der tirolischen Kammer an den Hubmeister in Feldkirch, welches vom 16. Dezember 1579 datirt ist, fordert sie diesen auf, den Glasmaler zu drängen, damit die geschmelzte Arbeit bis zu den nächsten Ostern sicher eingesetzt werden könne. Diesen Zeitpunkt hatte nämlich Neidhart, welcher einen weiteren Vorschuss von 150 Gulden verlangte, einzuhalten versprochen.

Ostern 1580 vergiengen, aber die Glasgemälde waren nicht fertig geworden. Statt derselben erhielt die Regierung zu Innsbruck im Juni ein Schreiben des damaligen Hubmeisters von Feldkirch, Herrn von Altmannshausen, in welchem dieser berichtete, Neidhart stecke in Schulden und werde von den Gläubigern gedrängt, daher die tirolische Kammer Geld schicken möge. Diese aber verweigerte bis zur Vollendung der Arbeit jede weitere Bezahlung und trug dem Hubmeister nur auf, die Gläubiger des Glasmalers zu bestimmen, Geduld zu haben, bis die Arbeit vollendet sein würde.

Nach Verlauf eines weiteren Jahres, nämlich am 21. Juli 1581, ließ die Kammer dem Glasmaler durch den Hubmeister das Missfallen des Erzherzogs über seine Saumseligkeit und sein eitles Versprechen ausdrücken. Neidhart habe zwar, heißt es in dem Schreiben an den Hubmeister, etliche Stücke nach Innsbruck gebracht und eingesetzt; doch sei damit „der sache nicht zu ende geholfen" und, da der Glasmaler eine ansehnliche Summe Geldes erhalten habe, so sei der Erzherzog nicht gewillt, ihm längeren Verzug zu gestatten, sondern wolle die Arbeit ehemöglichst vollendet sehen.

Jörg von Altmannshausen kam dem ihm gewordenen Auftrage nach, begab sich in die Werkstätte des Meisters und theilte ihm den Inhalt des Schreibens der tirolischen Kammer mit. Schließlich

und beanspruchte noch „weitere ergötzlichkeit", sowie die Bezahlung seiner Wirtshauszeche. Als sich die tirolische Kammer dazu nicht geneigt zeigte, wollte er dem inzwischen nach Achenthal abgereisten Erzherzog nachreisen, um von ihm noch Geld zu erhalten. Die Kammer aber rieth dem Erzherzog, ihn mit Rücksicht darauf, dass er hinreichend bezahlt worden sei, und im Hinblicke auf seine vieljährige Saumseligkeit abzuweisen. Die Entschließung des Erzherzogs lautete dahin, es habe bei der Abrechnung zu verbleiben; doch sollten dem Meister noch 20 Gulden zur Reise in seine Heimat bezahlt werden.

Im Jahre 1587 finden wir Meister Neidhart noch einmal in Innsbruck. Er war aus Feldkirch dahin gekommen, um an seinen Glasgemälden Einiges, was „schadhaft" geworden war, auszubessern.

Von den Arbeiten dieses Meisters, sowie auch derjenigen Glasmaler, die vor ihm für die Kirche gearbeitet haben, ist keine Spur mehr zu finden und die ohne „formwerk" hergestellten Fenster entbehren noch heute jedes weiteren Schmuckes.[1])

c) Kirchliche Paramente und Geräthe.

In wahrhaft königlicher Pracht ließ Kaiser Ferdinand die kirchlichen Ornate herstellen.

Die kostbarsten Stoffe von Sammt, Taffet und Damast oder mit Gold und Silber durchwebt wurden überdies noch mit Perlen förmlich übersäet.

Als der Kaiser zum letzten Male nach Innsbruck kam, überbrachte er selbst verschiedene kirchliche Ornate, so ein „goldenes" Messgewand mit einem gestickten Kreuze sammt zwei Levitenröcken, ein zweites Messgewand sammt Levitenröcken von rothem Damast mit goldenen Blumen, vier Levitenröcke von weißem Damast, ebenfalls mit goldenen Blumen, zu welchen die Regierung zu Innsbruck noch das entsprechende Messkleid mit einem goldenen Kreuze anfertigen ließ.

Um die Stoffe zu den übrigen Ornaten zu kaufen, hatten bereits im November 1562 der Zinsmeister von Hagenau und Hans Melchior Heggenzer Auftrag erhalten, nach Straßburg zu reisen.

Mit der Verfertigung der Ornate wurde 1564 begonnen. Hiezu fand die tirolische Regierung nicht weniger als zwei Pfund Perlen nothwendig, um deren Zusendung sie den Kaiser am 8. Jänner bat. In der That sendete Kaiser Ferdinand am 25. April 1564

[1]) Ueber die Glasgemälde berichtete B. Schöpf in den Mitth. der k. k. Central-Commission 1857, S. 191 f. — Ferdinands Schwester, Königin Magdalena, besorgte um 2200 fl. Tapeten für die Kirche (Jahrbuch, a. a. O. Reg. 10642).*

neun Bündel Perlen im Gewichte von über 62 Loth. Den Wert der Perlen ungerechnet, wurden die Kosten der kirchlichen Gewänder und einzelnen Paramente auf 3456 Gulden 59 Kreuzer veranschlagt.

An Kirchengeräthen werden als zunächst nothwendig erwähnt eine silberne vergoldete Monstranze, vier silberne vergoldete Kelche, ein Rauchfass sammt Weihrauchgefäss von Silber, zwei silberne Opferkannen, zwei silberne Leuchter, ein silbernes Kreuz, ein silbernes Kruzifix, eine große Kirchenlampe. Alle diese Stücke wurden von Innsbrucker Goldschmieden, von welchen Elias Stark als Verfertiger des großen silbernen Kreuzes genannt wird, angefertigt.[1])

d) Die Orgel.

Als Orgelbauer genoss zu jener Zeit Meister Jörg Ebert in Ravensburg einen weit verbreiteten Ruf. Die Regierung zu Innsbruck, welche nach dem Befehle Königs Ferdinand I. für die Herstellung einer des Stiftsbaues würdigen Orgel zu sorgen und von den in Ottobeuren, Ravensburg, Ueberlingen und Weißenau angeführten Werken dieses Meisters gehört hatte, sendete den Organisten Stockhammer nach jenen Orten, um die Ebert'schen Orgeln auf ihren Wert zu prüfen. Das Urtheil des Innsbrucker Organisten muss entschieden günstig für den Orgelbauer ausgefallen sein, da die Regierung, ohne sich um andere Orgelbauer zu erkundigen, denselben nach Innsbruck berief. Dem Freilandrichter in Schwaben, dem sie zuerst (im Mai 1554) Auftrag gab, sich mit Meister Jörg des Orgelbaues wegen zu besprechen, schrieb sie bezüglich des Umfanges des für den Stiftsbau benöthigten Werkes, sie wünsche eine Orgel von mittlerer Größe mit vier Registern, nämlich „principal, octav, zimbl und koppel sambt ainem ruggpositiv", eventuell auch „rauschpfeifen und ain regal".

Im März 1555 kam Meister Ebert nach Innsbruck, besah den Chor des Stiftsbaues und fand, dass die Orgel im Chor dem Stand des Königs zu nahe kommen würde, daher er vorschlug, sie in das Langhaus an die östliche Kirchenmauer zu setzen. Er verfertigte jedoch mit Rücksicht auf beide Oertlichkeiten zwei Zeichnungen der Orgel. Was den Preis betrifft, so verlangte er je nach der gewählten Größe 1700 oder 1300 Gulden.

In ihrem darüber an den König erstatteten Berichte erklärte sich die Regierung zu Innsbruck gegen die Versetzung der Orgel in

[1]) Ueber die Lieferung einer großen Schlaguhr siehe Jahrbuch, a. a. O. Reg. 10633. — Vieles über Reparaturen in der Kirche, über Paramente und Geräthschaften und deren Verschleppung enthalten die Gub.-Akten von 1798 und 1799, Fasz. 52, 55, 56 (Statth.-Archiv).*

das Langhaus, ohne in Abrede zu ſtellen, daſs ſie im Chor zu nahe dem Stande des Königs, „auch zu laut und reſch“ ſein würde. An die Wand des Langhauſes geſtellt, würde ſie dem Organiſten den Blick auf den Altar unmöglich machen; zwiſchen den Pfeilern aber, wo „die begrebnus und pilder ſteen“, könne ſie auch nicht angebracht werden, da dieſer Raum für das Grabmal und die Bilder freigelaſſen werden müſſe. Uebrigens halte ſie die kleinere Orgel für die Kirche für ausreichend.

Mit Erlaſs ddo. Augsburg 4. April 1555 befahl König Ferdinand I., die kleinere Orgel nach der ihm vorgelegten Zeichnung und dem Voranſchlage des Meiſters ausführen zu laſſen. Damit aber bei der Verfertigung „ſolcher ſchönen und zierlichen orgel und werchs“ nichts überſehen werde, habe er Viſirung und Voranſchlag ſeinem Hofkapellmeiſter zur Begutachtung zugeſtellt; dieſer habe ihm ſeinen Bericht und eine hölzerne Pfeife übergeben, die gemacht worden ſei, „damit beide werch auf dem coral und figural geſtimmt werden mögen und das c, fa, ut ſein ſoll, nach welcher ſtimb auch der meiſter ſein c, fa, ut machen ſoll“. Ebert ſei darüber genau zu verſtändigen und der Bericht des Hofkapellmeiſters demſelben mitzutheilen.

Am 4. Mai 1555 wurde dem Meiſter Jörg Ebert der Auftrag ertheilt, die Orgel nach der gegebenen Zeichnung auszuführen; bis zur Aufſtellung derſelben vergieng jedoch noch lange Zeit. Namentlich ſäumte der Tiſchler, welcher den Orgelkaſten zu verfertigen hatte. Am 8. Juni 1559 gab der Kaiſer, über dieſe Saumſeligkeit erzürnt, den Befehl, den Tiſchler, falls er die Arbeit noch länger aufſchieben ſollte, mit Gefängnis zu beſtrafen.

Die Faſſung der im folgenden Jahre zur Vollendung gekommenen Orgel beſorgte der Maler Hans Perkhammer. Für das Vergolden der „geſpreng und capitel“ erhielt er 50 Gulden.

Die Gemälde an den Thürflügeln des Orgelkaſtens ſind die Arbeit des Malers Dominicus de Pozzo aus Mailand,[1]) welcher am 9. Dezember 1561 die Bezahlung derſelben quittirt. Jörg Ebert wurde laut ſeiner Quittung am 8. Juni 1561 für ſeine Arbeit ein Reſtguthaben von 180 Gulden ausbezahlt, nachdem die Orgel durch die „organiſten und cantores geſchlagen, beſungen und probiert und dem geding gemäß nützlich und guet gemacht und an der prob gefunden worden“ war. Die Orgel enthielt nach dem über dieſelbe

[1]) Auf die äußere Ausſtattung einer Orgel wurde in älterer Zeit ebenſo großes Gewicht gelegt als auf die muſikaliſche Gewalt des Orgelwerkes ſelbſt. Zur Bemalung der Orgelkäſten wurden ſelbſt Meiſter erſten Ranges verwendet. So malte bekanntlich Holbein die Orgelthüren des Münſters zu Baſel.

an den Kaiser erstatteten Bericht folgende 16 Register: „Im großen corpus ein principal, ein zimbl, ein hörndl, ein quintez, ein octaf, ein hinterſaz, ein quint, deckt fleten, trumeten und ein regal und dan im ruggpoſitiv ein offen fletl, ein zugedeckt fletl, ein mixtur, ein hörndl, ein zimbl und ein zitter".

Nach Vollendung der Orgel für den Stiftsbau in Innsbruck ſollte Ebert nach Prag reiſen, wohin ihn der Kaiſer am 20. October 1561 berufen ließ, um ein angefangenes, durch den Tod des Meiſters aber ins Stocken gerathenes Werk zu vollenden. Die Regierung zu Innsbruck theilte Ebert den Wunſch des Kaiſers mit; ob er aber dem Rufe gefolgt, iſt unbekannt. Auch Pozzo wurde nach Prag beſchieden. Er ſollte die Orgel daſelbſt in gleicher Weiſe wie jene von Innsbruck malen.

Nach Innsbruck kam der berühmte Orgelbauer noch wiederholt, um an ſeiner Orgel ſowie an dem „großen" Orgelwerke zu St. Jakob Verbeſſerungen und Reparaturen vorzunehmen.

Die neue Orgel war, wie wir aus einem Gutachten des Innsbrucker Organiſten Wilhelm Hurlacher über dieſelbe vom Jahre 1575 erfahren, zu einer Zeit aufgeſtellt worden, als das Gerüſt zu den Gewölben und Säulen noch ſtand, und hatte durch den bei der Entfernung desſelben verurſachten Staub bereits „ire recht ſtimmen verloren" und, da es damals, wie der genannte Organiſt verſichert, „wol guete inſtramentenmacher" aber auch viele „orgelverderber" gab, durch ungeſchicktes Spielen viel gelitten. Zur Inſtandſetzung des Werkes wurde Ebert bereits 1566 von Einſiedeln nach Innsbruck berufen. 1567 war er zu gleichem Zwecke mit ſeinem Sohne Ulrich in Innsbruck.[1])

e) Die Chorſtühle.

Nach Herſtellung der Orgel ließ die Regierung zu Innsbruck die Chorſtühle und die übrigen Tiſchlerarbeiten anfertigen und übertrug dieſelben dem Tiſchler Hans Waldner aus Ravensburg. Er wurde 1562 nach Innsbruck berufen und ein eigener Kontrakt mit ihm abgeſchloſſen; der Landvogt in Schwaben aber erhielt am 5. Auguſt den Auftrag, den Werkzeug des Meiſters ſofort auf kaiſerliche Koſten nach Innsbruck liefern zu laſſen, damit derſelbe mit ſeinen Geſellen die Arbeit daſelbſt beginnen könne. Im Jahre 1564 hatte Waldner einen großen Theil der ihm aufgetragenen Arbeit bereits vollendet, da noch Kaiſer Ferdinand Gelegenheit fand, darüber

[1]) Vgl. auch die Notizen J. Deiningers über dieſe Orgel (Innsbrucker Nachrichten 1884 Nr. 122).*

ſeine Befriedigung auszuſprechen. Den Geſellen des Meiſters hatte der Kaiſer ein anſehnliches Trinkgeld zu geben verordnet. Die Vollendung der ganzen Arbeit fällt in das Jahr 1565, da dieſelbe mit Beginn des Jahres 1566 bereits als kollaudirt erſcheint und die Regierung zu Innsbruck ſie als „fleißig und ſauber“ bezeichnete. Die Arbeiten Waldners für die Kirche ſind nicht näher bezeichnet; doch erſcheint das „kirchengeſtül“ als von ihm verfertigt. Von dieſem haben ſich aus jener Zeit nur die Chorſtühle erhalten. Sie ſind von ſehr ſteifer Zeichnung und ihre Architektur verräth mehr die Hand eines Steinmetzen als die eines Kunſttiſchlers.

Neben der Arbeit für die Hofkirche fand Waldner auch für die erzherzogliche Reſidenz und die Schloſskapelle in Ambras Beſchäftigung. Dieſe Arbeiten werden jedoch nicht näher bezeichnet.

Die Vergebung der Arbeit an einen auswärtigen Meiſter machte begreiflicher Weiſe bei den Innsbrucker Kunſttiſchlern, welche die tiroliſche Regierung ſelbſt ſpäter als „nit weniger tauglich“ für ſolche Arbeiten erklärte, böſes Blut. Wolfgang Gump, David Rotweiler und Samuel Praun überreichten daher den in Innsbruck reſidirenden Töchtern Kaiſers Ferdinand I. eine Beſchwerdeſchrift, in welcher ſie ſich bitter beklagten, daſs die Anfertigung des Geſtühls im neuen Stiftsbaue einem fremden Tiſchler übertragen worden ſei. Die Beſchwerde der Innsbrucker Meiſter konnte an der Sache nichts mehr ändern; es wurde ihnen jedoch bedeutet, daſs ſie die nun folgenden Tiſchlerarbeiten für das Kollegium und andere Bauten zur Ausführung erhalten würden.

4. Die „ſilberne Kapelle“ mit den Grabmälern Erzherzogs Ferdinand und der Philippine Welſer.

Zu ſeiner und ſeiner Familie letzten Ruheſtätte erbaute Erzherzog Ferdinand die an die Hofkirche anſtoßende ſogenannte ſilberne Kapelle, zu welcher man gleich rechts vom Eingange der Kirche auf breiter Marmortreppe gelangt, unter welcher das von Alexander Colin verfertigte Grabmal der Frau Loxan ſteht.

Wie wir aus der Baugeſchichte der Kirche wiſſen, war die hintere Empore derſelben durch einen über den Stadtgraben geſpannten Bogengang mit dem Wappenhaus und der Burg verbunden. Durch weitere Ueberwölbung des Grabens, welche die Kaſſirung der weſtlichen Kirchenthür und wenigſtens eines Fenſters zur nothwendigen Folge hatte, ſchuf nun der Erzherzog den Platz für ſeine Begräbniskapelle.

Der Plan zum Kapellenbau muſs bereits im Jahre 1576 festgestellt geweſen ſein; denn im März 1577 finde ich bereits Steinmetzen in Ratſchings mit Brechen von Marmor „zu erpauung der fürſtlichen durchlaucht kapellen“ beſchäftigt. Den Plan hiezu verfertigte der Ingenieur („inſignier“) Julius Fontana, ein Bruder des berühmteren Malers Johann Baptiſt Fontana. 1578 war die Kapelle vollendet und wurde am 13. September von Biſchof Johann Thomas, dem Erbauer des Schloſſes Velthurns, eingeweiht. Eine zweite Einweihung der Kapelle wurde 1587 vorgenommen, da ſie inzwiſchen erweitert worden war und ihre heutige Geſtalt erhielt. Dieſe Einweihung vollzog Weihbiſchof Johannes Nas.

Wir haben alſo hier zwei Bauperioden, allerdings mit nur kurzer Zwiſchenzeit, zu verzeichnen. Der erſteren gehört jener Theil der Kapelle an, welcher ſich an den Gang von der Burg zur Hofkirche anlehnt. Hier trägt die Kapelle ein einfaches Kreuzgewölbe, deſſen Kappen und Mittelfeld je zwei ſechseckige Felder in Marmorumrahmung mit Malereien in Oeltempera enthalten. Der zweiten Bauperiode gehört die Fortſetzung der chorloſen, geradlinig abſchließenden Kapelle an. Die im Renaiſſanceſtile gehaltenen Pilaſter tragen hier ein reiches gothiſches Netzgewölbe, deſſen Rippen mit Renaiſſanceornamenten geziert ſind. Pilaſter und Gewölberippen ſind aus Marmor gemeißelt. In baulicher Beziehung trägt ſomit die Kapelle die Signatur des noch nicht ganz vollzogenen Ueberganges von der Gothik zur Renaiſſance.

Die vierzehn Gemälde, welche das Gewölbe des erſteren Kapellentheiles ſchmücken und Darſtellungen aus dem Leben Jeſu und der Apoſtelgeſchichte enthalten, laſſen auf einen italieniſchen Meiſter von nicht untergeordneter Bedeutung ſchließen. Wie ich urkundlich gefunden habe, ſind ſie das Werk des Johann Baptiſt Fontana, Hofmalers Erzherzogs Ferdinand, welcher dieſen Meiſter ſehr hoch ſchätzte und zu verſchiedenen Miſſionen in ſeinen Kunſtangelegenheiten verwendete.[1]) Die Malerei in der ſilbernen Kapelle

[1]) J. B. Fontana malte unter Anderem 1584 den Plafond zum erzherzoglichen Speiſeſaal in Ambras (jetzt im Waffenſaal von Ambras verwendet), wofür er 1183 Gulden bezahlt erhielt. Ferner malte er 1576 eine Altartafel für Seefeld, 1580 drei Altäre für die neugebaute Kapelle des Schloſſes Günzburg und eine Altartafel für Matrei. Er entwarf auch die Zeichnungen zu den von Dominicus Cuſtos geſtochenen Tafeln in dem Heldenbuche. Johann Baptiſt Fontana ſtarb 1593 in ſeinem Hauſe zu Innsbruck. Er hinterließ ein nicht unbedeutendes Vermögen, welches ſeiner Gattin Maria von Pent und ſeinen zwei Kindern Peter und Sidonia zufiel. Seine Kupferſtichſammlung

hatte Fontana 1580 vollendet. Sein Guthaben für dieſe und „in ander weg vollbrachte malwerchsarbeit“ bezifferte ſich außer dem, was er dafür ſchon früher erhalten hatte, auf 1006 Gulden, welche er mit anderen 2000 Gulden gegen Verſchreibung der tiroliſchen Kammer überließ.

Der ältere und der jüngere Theil der Kapelle wird durch ein bis zum Plafond reichendes Gitter abgeſchloſſen. Dasſelbe wurde 1588 von dem Hofſchloſſer Hans Beck von Innsbruck aus Stabeiſen verfertigt. Die Vergleichung desſelben mit dem kunſtgerechten Rundeiſengitter am Eingang der Kapelle zeigt uns ſo recht augenſcheinlich, daſs in der Zeit von 1578 bis 1588 dem Innsbrucker Handwerk der Schloſſer das feine Gefühl für die Behandlung des Materials völlig abhanden gekommen iſt.

Der Altar der Kapelle, von deſſen reichem Silberſchmucke dieſelbe die Bezeichnung „ſilberne Kapelle“ erhalten hat, repräſentirt wol einen großen materiellen, aber geringen künſtleriſchen Wert. Das große in Silber getriebene Bildnis der heiligen Jungfrau und die übrigen Goldſchmiedearbeiten ſind das Werk des Hofgoldſchmiedes Anton Ort von Innsbruck. Der Altarſchrein ſelbſt, von welchem die beiden Thürflügel abhanden gekommen ſind, iſt aus dem in jener Zeit ungemein koſtbaren Ebenholz angefertigt, jedoch ohne architektoniſchen Wert.

Die jetzt völlig ſchmuckloſen Fenſter der Kapelle waren mit Glasmalereien, vier fürſtlichen Wappen, geziert, welche 1582 vom Glasmaler Thomas Neidhart von Feldkirch angefertigt wurden.

Die aus Cedernholz gebaute kleine Orgel mit ihren im Verlaufe der Zeit ſtark eingebüßten Stimmmitteln ſoll als päpſtliches Geſchenk an den Erzherzog Ferdinand gekommen ſein.

Was in der ſilbernen Kapelle noch heute allgemeines Intereſſe in Anſpruch nimmt, ſind die Grabmäler Erzherzogs Ferdinand und ſeiner erſten Gemahlin Philippine Welſer.

Zur Aufnahme der Grabmäler für ſich und ſeine Familie hatte der Erzherzog in die Mauer der Kirche, an welche die Kapelle angebaut worden war, vier Niſchen ſprengen laſſen. In die erſte niederere Niſche kam das Grabmal der am 24. April 1580 im Schloſſe zu Ambras verſtorbenen Philippine Welſer, in die dritte das Grabmal des Erzherzogs ſelbſt.

Beide Grabmäler ſind Werke des Bildhauers Alexander Colin.

---

hatte er noch bei Lebzeiten dem Erzherzog Ferdinand übergeben. Nach dem Tiroler Künſtlerlexikon iſt Ala in Wälſchtirol die Heimat Fontanas.

Die zwei anderen jetzt mit der oberwähnten kleinen Orgel und mit den einst für das Grabmal Kaisers Maximilian I. bestimmten kleinen Erzbildern versehenen Nischen dürften ursprünglich für die Grabmäler der beiden Söhne des Erzherzogs bestimmt gewesen sein.[1])

Erzherzog Ferdinand hatte gleich nach dem Tode der von ihm tief betrauerten Gattin seinen Hofbildhauer mit der Anfertigung eines Denkmales für dieselbe betraut. Die erste Bezahlung auf Rechnung der „stainwerchsarbeit zur begrebnus der frau Philippine von Oesterreich" erhielt Colin bereits am 30. August 1580. Das Grabmal wurde 1581 vollendet und aufgestellt. Der hiezu verwendete Marmor wurde im Thale Ratschings bei Sterzing gebrochen und eignet sich, wie dieses Grabmal beweist, auch zu feineren Skulpturen. Das Weiß dieses Marmors ist kein kaltes, trockenes, sondern hat einen dem Auge wolthuenden wärmeren Ton.

Der Sarkophag ist in die von einem flachen Bogen überwölbte Mauernische gestellt und auf der dem Beschauer zugekehrten Seite mit zwei Reliefs und einer Inschrift versehen. Auf die Tugenden der erzherzoglichen Gemahlin Bezug nehmend, stellen die mit vollendeter Meisterschaft gearbeiteten Reliefs die leiblichen Werke der Barmherzigkeit und in symbolischer Weise christliche Glaubenslehren dar. Auf dem Sarkophage liegt die lebensgroße Gestalt der Philippine, auf einem Teppich mit reichem Dessin gebettet; Kopf, Arme und Hände sind mit feinem Gefühl modellirt und mit großer Sorgfalt ausgeführt. Das Antlitz der Verstorbenen ist das Porträt aus ihren alten Tagen und ihre einstige Schönheit nur noch im Profil erkennbar. Die im Mittelfelde des durch zwei Pilaster in drei Felder getheilten Sarkophages angebrachte Inschrift lautet: Ferdinandus, dei gratia archidux Austriae, dux Burgundiae, comes Tirolis, Philippinae, conjugi charissimae, fieri curavit. Obiit XXIV. mensis aprilis anno salutis MDLXXX.

Das Grabmal Erzherzogs Ferdinand, welches durch seine ganze Anordnung, wie durch das dazu verwendete Material einen äußerst vornehmen Eindruck macht, wurde noch bei Lebzeiten des am 24. Jänner 1595 verstorbenen Erzherzogs, und zwar unter dessen persönlicher Einflussnahme, angefertigt. Schon im März 1588 ließ

[1]) Vgl. dazu oben S. 269 N. 1, wozu nachzutragen ist, dass die irdischen Ueberreste der drei erzherzoglichen Kinder über Auftrag des Oberstthofmeisteramtes Sr. Majestät des Kaisers 1899 in einfache, nach den Plänen des k. k. Statthalterei-Oberingenieurs L. Pulsator geschmackvoll ausgeführte Holzsärge als äußere Hülle der theilweise zerstörten Metallsärge gelegt und feierlich wiederbestattet worden sind.*

der Erzherzog von Alexander Colin, dessen Werk auch dieses bedeutsame Grabmal ist, einen Voranschlag der Kosten desselben vorlegen, daher Plan und Zeichnung des Grabmals zu dieser Zeit bereits fertig gewesen sein müssen. Der Erzherzog, welcher auf die ganze Arbeit großen Einfluss genommen hat, leitete und förderte dieselbe namentlich in der letzten Zeit seines Lebens mit größtem Eifer. Als hätte er sein baldiges Ableben geahnt, bestimmte er Colin, in dessen Werkstätte er zum öfteren persönlich erschien, zu unausgesetzter Arbeit. Besondere Aufmerksamkeit widmete der Erzherzog der Anfertigung seines Bildnisses, welches Colin ein zweites Mal herstellen musste, da das erste von ihm gemachte dem Erzherzoge nicht entsprach. Ferdinand erlebte jedoch die Vollendung seines Grabmales nicht. Wir finden es erst ein Jahr nach seinem Tode zur Aufnahme der irdischen Reste des berühmten Landesfürsten bereit gestellt.

Bei der Anfertigung des Grabmals stand Abraham Colin seinem Vater thätig zur Seite, bei der Versetzung desselben traf ihn aber ein schweres Unglück. „Ich bin", klagt er in einer Bittschrift an den späteren Landesherrn, „in dieser arbeit leider im 96isten jar (1596) um mein schenkl kummen, also zu einem tadelhaften mann dadurch worden".

Das Grabmal Erzherzogs Ferdinand besteht in der Hauptsache aus seinem in Marmor von Ratschings ausgeführten lebensgroßen Bildnisse, auf eine niedere Estrade gebettet, auf welcher wir die Wappen der österreichischen Länder in Mosaik dargestellt, rings um das Bildnis des schlummernden, die Hände noch zum Gebete faltenden Erzherzogs angebracht sehen. Die vier ebenfalls aus Marmor von Ratschings angefertigten Reliefbilder, welche die drei Wände der Nische unten herum zieren, stellen dar: 1. Die Schlacht von Mühlberg. 2. Der Erzherzog wird von König Ferdinand mit der Statthalterschaft von Böhmen betraut (1548). 3. und 4. Episoden aus dem Feldzug des Erzherzogs gegen die Türken 1556 und 1566.

Die Mitte der Hauptwand der Nische ober den Reliefs ziert das in prachtvoller Mosaik ausgeführte große Wappen des Erzherzogs. Darüber stehen auf halber Höhe der ganz mit polirtem schwarzen Marmor belegten Nische auf einfachem Gesimse die 2 Fuß hohen Statuetten: St. Leopold, St. Franziskus und St. Georg, an der Seitenfläche St. Jakob und an der rechten, welcher das Bildnis des Erzherzogs zugekehrt ist, Christus am Kreuze und Maria mit Johannes.

Nach dem letzten Willen des Erzherzogs ist neben seinem Grabe auch seine Leibrüstung und sein Todtenschild angebracht. Die Fahne,

welche er letztwillig „von der maur in die kapelle hangend aufgesteckt“ wissen wollte, wurde erst nach ernstlicher Betreibung von Seite des Kardinals Andreas von Brixen, Sohnes Erzherzogs Ferdinand, bestellt und von Prosper Lombardo zum Preise von 1285 Gulden verfertigt. Dieses kostbare Stück ist wie das Schwert des Erzherzogs nicht mehr vorhanden. Letzteres fiel dem allgemeinen Waffenverbot der baierischen Regierung zum Opfer.[1])

Anhang.

I.

Bericht des Hermes Schallautzer an König Ferdinand I. über die von ihm bezüglich des Grabdenkmals Kaisers Maximilian I. vorgeschlagenen Änderungen und Besserungen (circa 1555).

Allerdurchleuchtigister, großmächtigister Römischer, zu Hungern und Behaim ꝛc. khünig, allergenedigister herr. Auf eur Römisch khuniglicher M. ꝛc. müntlichen bevelch, das ich verordnung thuen soll, damit kaiser Maximilian löblicher gedächtnus begrebnus in ain visierung und gruntlegung gestellt, des ich eur Römisch khgl. M. ꝛc. allergenedigest füergetragen, darauf eur Römisch khgl. M. ꝛc. mier verrer bevolhen etlich änderung und pesserung und bemelte begrebnus in die kirchen zu Innsprugkh bei dem neuen stift= oder colegiogepeu mit den 40 großen und 132 khlainen bildern einzutailen. Es haben mier eur Römisch khgl. M. ꝛc. mich darinnen zu ersechen, disc hieneben zusammengepunden schriften mit nr. 1 zuegestellt; mer ain verzeichnus bemeltes grab, so noch im 1511. jar gemacht, auch hieneben mit nr. 2. Und nachdem aus obbemelten schriften verstanden, das die 172 bilder der merer thail eur Römisch khgl. M. ꝛc. gesibt freuntschaft sein und sonderlich die khlainen füer frumb heiligen gehalten werden, auch von ainem puech meldung beschiecht, darin si gemallt sein und mit namen bezaichent, welhes puech hie zu Wienn gefunden worden, und eur Römisch khgl. M. ꝛc. derselben camerdiener herr Heyperger bevolchen, mier bemeltes puech, mich darinnen zu ersechen, zuzustellen, dieweil aber vilbemeltes puech eur Römisch khgl. M. ꝛc. gehaimer rath herr doctor Giennger ꝛc. solches mit ine wegkhgefüert,

[1]) Eine ausführliche Beschreibung der beiden Grabmäler der silbernen Kapelle enthält die Abhandlung XIX.

nit emphangen, auch diſer zeit dies nit gemangelt ſonder, wenn die vilgemelten bilder in die ordnung geſtellt, zu geprauchen iſt, hierauf ſent ich eur Römiſch khgl. M. ꝛc.: Erſtlich die gruntlegung des grab mit nr. 3; zum andern hieneben mit nr. 4 halbes grab, wie es ganzes geziert ſoll ſein, ſambt allen wappen, in der eernporten verzaichent; auch ſoll das principall oder sumari epitavi in das fries umb das grab geſtelt werden; mer die vierundzwainzig haubtſtuckh aus der ernportn, umb das grab gegoſſen, wie dann eur khgl. M. ꝛc. mier bevolchen, ain ſtuckh abkhunterfechen zu laſſen mit rechter größ, wie es in das grab gegoſſen ſoll werden, und bevolchen, ain unaufzogne ernporten mitzueſchickhen, wie eur Römiſch khgl. M. hieneben das ſtuckh mit nr. 5 bezaichent, den ich ganze nitt bekhomen mögen, welches ich maiſter Franncziſco, erzherzogen Ferdinannd ꝛc. maller, machen laſſen, hieneben mit nr. 6. Und nachdem eur Römiſch khgl. M. ꝛc. derſelbigen Öſterreichiſchen canzler ꝛc. bevolchen, die Teutſchen reimen in Latein zu bringen, des geſchechen, wie hieneben ſambt ſeiner gnadn guetbedunkhen mit nr. 7. Und dieweil mich füer guett angeſechen, zwaierlai conterfect zu ordnen, hab ich ainen Teutſchen maller mit namen Hainrich Vogther auch aines machen laſſen, hieneben mit nr. 8. So haben eur Römiſch khgl. M. ꝛc. die gruntlegung der kirchen, darein das grab geſeczt ſoll werden, mit austailung der 40 großen bilder unden, desgleichen in der höch zwiſchen und auf den pheilern die 100 clainen bilder und an der pruſt baider porkirchen die 32 pruſtbilder hieneben mit nr. 9. Thue mich eur Römiſch khgl. M. ꝛc. in derſelbigen gnaden bevelhen. Eur Römiſch khgl. M. ꝛc. underthaniger gehorſamer diener Hermes Schallawtzer.

Or. Pap. mit der eigenhändigen Unterſchrift Schallautzers im k. u. k. Haus- Hof- und Staatsarchiv zu Wien (Acten des Familienarchivs).

II.

Gutachten des Hermes Schallautzer über Kaiſers Maximilian I. Grabdenkmal (1559 oder 1560).

Allerdurchleuchtigiſter, großmähtigiſter Römiſcher kaiſer ꝛc., allergenedigiſter herr. Auf eur Römiſch kaiſ. M. ꝛc. müntlihen bevelh, das ich ſambt maiſter Pettern Verabuſchca, maiſter Jacob Sträda und Nadal Venician, all drei eur Rhömiſch khaiſ. M. ꝛc. diener, weilent kaiſer Maximilian ꝛc. entwerfung derſelbigen begrebnus, ſo eur M. ꝛc. beihendig, mit vleiß beſehen, beratſchlagen und, was wier in ſolhem befinden zu beſſern ſei, eur Römiſch khaiſ. M. ꝛc. under-

ſchiedlih unſer rath und guetbedunkhen übergeben, ſein alſo den 27. auguſti zuſamenkhomen und ſamentlich die volgenden articl doch auf eur Römiſch khaiſ. M. 2c. genedigen wolgefalen beratſchlagt, wie volgt:

Erſtlichen die erſten drei ſtaffl von rot und weis gemiſchtem märblſtein.

Zum andern unden an dem grab herumb die ritterlichen waffen von meſſing.

Zum dritten die vierundzwanzig hiſtori von ſchonn weiſem märblſtain.

Zum vierten die underſchied oder abclaidung von ſchonn ſchwarzm märblſtain, gelatt.

Zum fünften die epitavii der hiſtori von weiſſen märblſtain mit ſchwarzen puechſtaben.

Zum ſechſten die geſimbs von rot und weis gemiſchtem märblſtain, gladt wie die ſtaffl.

Zum ſibenden die vier egkhpilder von meſſing.

Zum achten die oberen zwenn ſtaffl ob dem geſimbs von weißem märblſtain.

Zum neunten on dem undern bemelten ſtaffl, ſo eben iſt, der kaiſ. M. 2c. haubttittl von ſchwarzen puechſtaben.

Zum zehenden on dem obern eingeföltem ſtaffl ſollen die wappen von meſſing angehengt werden.

Zum aidliſten die kaiſerlich perſchon, khindl und anders ſoll von meſſing ſein.

Beſchließlich ſoll die entwerfung oder viſierung des ganzen grabs von ainer hant gemaht werden und fallen all der hant zue, ſo die kaiſerlich perſchon ſambt den khindlen 2c. auf dem grab entworfen hat.

Es ſollen auch die vierundzwainzig hiſtori in weißem märblſtain von ainer hant gehaut, ausgemacht und die khindl underſchiedlich gemacht werden. Gleichsfalls ſollen die viſierung oder patronn von wax oder anderen auch von ainer hant gemaht werden. Den maiſtern auferlegen, das alle märblſtain ainer farb auch woll und ſauber paliert, desgleichen der meſſing woll purgiert und ain farb hab und die ausberaitung ſauber beſchech. Eur Römiſch khaiſ. M. 2c. gehorſamb diener Hermes Schallawtzer.

Or. Pap. mit eigenhändiger Unterſchrift Schallautzers im k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien (Acten des Familienarchivs).

III.

Endgiltiger Entwurf des Kanzlers Dr. Seld für die Darstellungen und Inschriften der Reliefbilder mit Anweisungen für die Komposition derselben (1560).[1])

Pinget Florian Abel, Coloniensis, Pragae existens. Transmittatur ad illum historia coronationis Aquisgranensis.

1. Matrimonio cum Maria, potentissimi Burgundionum ducis Caroli filia, contracto opulentissimae Belgarum ac Sequanorum ditiones Austriacae domui adiectae.

Pictura poterit manere eadem, quae antea in Porta honoris.

2. Fuso ad Guynegatam, vicum Gallorum, qui ex triginta milibus hominum constabat, exercitu magna pars Hannoniae una cum imperiali urbe Cameraco recepta.

Pingatur in superiori parte urbs insignis cum vexillis imperialibus, inferius vero pugna, in qua equitatus ductore domino de Rauastain cum vexillis Cliuensibus nonnihil inclinetur, peditatus vero ductore ipso Maximiliano absque tum imperiali corona cum vexillis Burgundicis victoriam obtinens tormentaque bellica hostibus in fugam versis eripiens. Vexilla peditatus hostium sint cruces rectae, equitatus vero lilia Gallica.

3. Atrebatum, Arthesiae metropolis, quae antea Gallorum armis cesserat, egregio stratagemate per nocturnas insidias deceptis hostium custodiis in potestatem redacta.

In superiori parte pingatur insignis urbs, quae absque alio oppugnationis vel propugnationis genere scalis duntaxat admotis portisque interius apertis capiatur; inferius pingatur exercitus cum vexillis Burgund cis longo ordine ex castris per portam civitatis ingrediens.

4. Vivente adhuc patre Friderico III., imperatore, a sacri Romani imperii electoribus in regem Romanorum unanimiter electus ac paulo post Aquisgrani adhibitis rite caeremoniis coronatus.

Maneat pictura antiqua.

5. Junctis cum patruele Sigismundo armis Roueretum oppidum expugnatum ac Venetorum copiae una cum duce Roberto Sanseuerino ad vicum Callianum deletae.

Pingatur in superiori parte oppidum inter medias alpes positum et tormentis bellicis dilaceratum, inferius vero exercitus cum vexillis Austriacis et Burgundicis, qui exercitum Venetorum cum vexillis sancti Marci partim caedat, partim in fluvium Athesim praecipitet.

---

[1]) Gedruckt bei Primisser, Denkmäler der Kunst u. s. w., p. 86—94, aber ohne den ersten Absatz: Pinget Florian Abel—Aquisgranensis.

6. Universa inferioris Austriae provincia, quae una cum metropoli Vienna in potestatem Mathiae Corvini, inclyti Hungariae regis, devenerat, infra trium mensium spacium recuperata.

Pingatur urbs ad imaginem Viennae, quam Maximilianus, imperator, triumphantis more ingrediatur.

7. Alba regalis, urbs nobilissima, in qua reges Hungariae et inaugurari et sepeliri solent, valido exercitu cincta et expugnata ingensque universo illi regno terror illatus.

Pingatur urbs inter paludes sita, in cuius turribus vexilla Hungarica fixa sint, quae inspectante Maximiliano ab ipsius exercitu oppugnetur.

8. Facta cum Carolo VIII., Gallorum rege, pace Margarita filia una cum opulentissimis Burgundiae ac Arthesiae comitatibus, ante id tempus a Ludovico XI. occupatis, recepta.

Pingantur in superiori parte duo oppida, unum comitatus Burgundiae, alterum vero comitatus Artesiae vexilla praeferens; inferius vero puella, regio cultu ornata, cum comitatu equestri Gallico unusque procerum Gallicorum, qui imperatori Maximiliano ex adverso equo insidenti duas claves consignet.

9. Turcarum ingens multitudo, quae in Croatia et Sclauonia cuncta ferro et igni vastaverat, solius ipsius auspiciis ac aliorum ope nequiquam implorata inde eiecta.

Pingatur in superiori parte devastata regio, inferius vero exercitus Austriacus, qui exercitum Turcicum cum vexillis lunaribus in fugam vertat.

10. Foedus cum Alexandro VI., pontifice maximo, senatu Veneto ac Ludouico Sfortia initum, quo mediante Carolus VIII., Gallorum rex, regnum Neapolitanum a se subiugatum deserere ac domum redire coactus.

In superiori parte pingatur urbs Neapolim referens, e qua egrediatur rex Gallorum cum exercitu fugienti similis, inferius — si ita videbitur — pingatur imperator Maximilianus cum tribus aliis hominibus, quorum primus pontificali, alter senatorio, tertius ducali habitu ornatus sit, dexteras sibi invicem dantes.

11. Ducta in matrimonium Blanca Maria, principis Mediolani filia, receptoque a Ludouico Sfortia fidei iuramento ducatus Mediolani ad obedientiam imperii sine sanguine reductus.

Pingatur imperator Maximilianus throno imperiali insidens una cum imperatrice, si ita videbitur, in subsellio inferiori posita; coram ipsa procumbat vir in habitu ducali cum vexillo Mediolanensi astante hinc procerum, inde vero faeminarum coetu.

12. Conciliatis inter filium suum Philippum ac inclytorum regum Ferdinandi et Elizabethae filiam Joannam nuptiis ad amplissimorum Hispaniae regnorum successionem aditus posteris ipsius apertus.

Maneat pictura antiqua.

13. Bohemi, qui sororium ipsius Albertum, Bauariae ducem, mercede conducti oppugnatum advenerant, memorabili praelio prope urbem Ratisbonam plurimis illorum interfectis superati.

Maneat pictura antiqua; addatur tamen persona ipsius imperatoris inter equites; item addantur vexilla Bauarica, ex parte vero hostium ponantur vexilla Bohemica et Palatina.

14. Kuefstainio ac Geroltzecko, munitissimis arcibus, expugnatis septem insignes praefecturae ditioni Austriacae partim adiectae partim quasi postliminio quodam restitutae.

Pingatur arx in summitate cuiusdam collis inter angustias alpium, cui ex parte sinistra subiaceat oppidum et praeterlabatur fluvius; arci imponantur vexilla Palatina. Cis fluvium stet imperator Maximilianus pedes, qui tormenta bellica ultra ipsum fluvium in arcem displodat.

15. Arnhemio, quod primarium Geldriae oppidum est, capto Carolo, duci Geldriae, qui Gallorum partes secutus rebus in inferiori Germania novandis semper studuerat, pax supplici data.

In superiori parte pingatur oppidum cum arce tormentis conquassatum, inferius pingatur imperator Maximilianus, coram quo procumbat vir armatus cum paludamento, cui insit leo Geldricus.

16. Percusso cum Julio II., pontifice maximo, ac Hispaniarum et Galliae regibus foedere Veneti tota propemodum continenti, quam in Italia possidebant, depulsi et ad summam rerum desperationem adacti.

Pingatur in superiori parte urbs, e qua egrediatur Venetorum exercitus fugienti similis, inferius, si ita videbitur, imperator Maximilianus dextras cum pontifice ac duobus regibus iungens.

17. Insignes Venetorum urbes: Patauium, Verona, Vicentia una cum magna Fori Julii parte in potestatem redactae, Brixia vero auxiliaribus Gallorum armis expugnata.

Pingatur superius civitas cum vexillo Carrariensi, inferius imperator Maximilianus dextras cum pontifice ac duobus regibus iungens.

18. Societate cum Julio, pontifice, et pagis Heluetiorum contracta Galli penitus Italia eiecti Maximilianusque Sfortia, tot iam annis exul, paterno Insubriae principatui restitutus.

Pingatur superius urbs Mediolanum, e qua discedat Gallorum exercitus fugienti similis, inferius vir in habitu ducali equo insidens stipatus partim equitatu caesareo, partim legionibus Heluetiorum versus ipsam urbem tendentibus.

19. Junctis cum Henrico VIII., Anglorum rege, viribus iterum ad vicum Guynegatam, locum antiqua caesaris victoria fatalem, insigni praelio profligatus Gallorum exercitus.

Pingatur imperator Maximilianus inter equites cum vexillis Burgundicis, rex vero Angliae inter pedites cum vexillis, quibis insint rosae Anglicae.

20. Terrouana Morinorum excisa, Tornacum vero, prisca bellicosi ac fortissimi Neruiorum populi gloria insignis civitas, post levem oppugnationem in fidem accepta.

Pingatur in superiori parte una urbs tormentis bellicis conquassata, altera vero a longe igne succensa, inferius imperator Maximilianus et rex Angliae castra invicem iungentes.

21. Bartholomaeus Liuianus, excelsi nominis dux, cum ingenti Venetarum copiarum apparatu a parva caesareanorum militum Germanorum ac Hispanorum manu prope Vicentiam fusus et fugatus.

Pingantur ex una parte vexilla Burgundica et Hispanica, ex altera sancti Marci.

22. Maranum oppidum astu captum obsidentibusque id paulo post Venetis eruptione inde facta cum Paulo Manfrono et Baltasare Scipione, acerrimis hostium ducibus, faeliciter pugnatum.

Pingatur oppidum cum portu maris ac erumpentes oppidani, qui Venetum exercitum in fugam vertant bonamque illius partem naves ascendere tentantem in mare praecipitent.

23. Conventu cum Hungariae ac Poloniae regibus Viennae habito contractisque hinc inde matrimoniis nepotibus ipsius via acquirendis amplissimis Hungariae ac Bohemiae regnis strata.

Maneat pictura antiqua.

24. Urbs Verona opera M. Antonii Columnae submissisque per Gulielmum Rogendorfium comeatu et subsidiis adversus immensam vim oppugnantium Gallorum et Venetorum strenue defensa.

Pingatur urbs Veronae similis cum vexillis caesareanis, foris vero duo exercitus: alter Gallorum citra, alter vero Venetorum ultra Athesim urbem ipsam oppugnantium.

Von dieſen 24 Inſchriften findet ſich bei den Akten noch eine andere ſchlechtere Abſchrift auf Papier, die von Kanzleihand geſchrieben, von Alexander Colin eigenhändig unterſchrieben iſt und auch die Widmungsſchrift für Maximilian bringt, die ſich nach Primiſſer a. a. O. p. 12 gleichfalls auf dem Grabdenkmal findet. Sie lautet:

Imperatori caesari Maximiliano pio faelici augusto principi tum pacis tum belli artibus omnium aetatis suae regum longe clarissimo, sub cuius faelici imperio inclyta Germania, dulcissima ipsius patria, tam armis quam literarum studiis plus quam

antehac florere caputque super alias nationes extollere cepit, cuius insignia facta tabulis inferioribus quamvis sub compendio expressa conspiciuntur. Imperator caesar Ferdinandus pius felix augustus avo paterno pergnam colendo ac benemerito pietatis atque gratitudinis ergo posuit. Natus est 27. martii anno domini 1459. obiit anno domini 1519 mensis ianuarii.

Ornament vom Halsbande Theoderichs.[1])

[1]) Aus dem Jahrbuche der kunsthiſtoriſchen Sammlungen des Allerhöchſten Kaiſerhauſes XI, 268.*

Inhaltsübersicht.[1])

Seite

I. Geschichte des Grabmals bis zum Tode Kaisers Maximilian I. (1502—1519) 151

Der ursprüngliche Plan des Grabmals. Die Wahl der Grabbilder . 151

Die Rathgeber des Kaisers in der Grabmalsangelegenheit. Zeit des Beginnes der Arbeit. Maler Sesselschreiber. Das kaiserliche Gießhaus in Mühlau. Die Gießer Stefan Godl und Peter Leiminger. Arbeiten für das Grabmal in Augsburg 156

Die Arbeiten Gilg Sesselschreibers in den Jahren 1511 bis 1513 . . 168

Die Arbeit Peter Vischers für das Grabmal 178

Bestellung für das Grabmal bei einem Gießer zu Landshut 1514. Die Arbeiten Gilg Sesselschreibers, seines Sohnes und Schwiegersohnes in den Jahren 1514 bis 1517 183

Neue Verhandlungen wegen Arbeiten für das Grabmal in Augsburg und mit Peter Vischer in Nürnberg 1517. Entlassung Gilg Sesselschreibers. Sesselschreibers Zeichnungen zum Grabmale. Zur Charakteristik seiner Arbeiten. Christoph Sesselschreiber . . 194

Bestellung Stefan Godls zur Uebernahme der Gußarbeit. Die ersten zwei großen Bilder desselben. Uebersicht der bis zum Tode des Kaisers gelieferten Grabarbeit. Die Bilder Ferdinands von Portugal und Theoberts 202

Letzwillige Verfügungen des Kaisers in Betreff des Grabmals . . 209

II. Geschichte des Grabmals vom Tode Kaisers Maximilian I. bis zum Tode Kaisers Ferdinand I. . . 211

Bemühungen Stefan Godls wegen Weiterführung der Grabarbeit 1519 bis 1521. Rascher Fortschritt derselben in den Jahren 1522 bis 1528 211

Pläne Königs Ferdinand I. für die Aufstellung des Grabmals. Reise Jörg Kölderers nach Wien und Wiener-Neustadt in dieser Angelegenheit 1527, 1528 218

Stockungen des Unternehmens. Letzte Arbeiten Stefan Godls 1530 bis 1534 222

1) Zur bequemeren Orientirung glaubte ich dem Texte diese Inhaltsübersicht sowie ein Gesammtbild des Grabmals beigeben zu sollen.

antehac florere caputque super alias nationes extollere cepit, cuius insignia facta tabellis inferioribus quamvis sub compendio expressa conspiciuntur, imperator caesar Ferdinandus pius faelix augustus avo paterno perquam colendo ac benemerito pietatis atque gratitudinis ergo posuit. Natus est 27. martii anno domini 1459, obiit anno domini 1519 mensis ianuarii.

Ornament vom Halsbande Theoberts.[1])

[1]) Aus dem Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XI, 268.*

Inhaltsübersicht.[1])

Seite

I. Geschichte des Grabmals bis zum Tode Kaisers Maximilian I. (1502—1519) 151

Der ursprüngliche Plan des Grabmals. Die Wahl der Grabbilder . 151

Die Rathgeber des Kaisers in der Grabmalsangelegenheit. Zeit des Beginnes der Arbeit. Maler Sesselschreiber. Das kaiserliche Gießhaus in Mühlau. Die Gießer Stefan Godl und Peter Leiminger. Arbeiten für das Grabmal in Augsburg 156

Die Arbeiten Gilg Sesselschreibers in den Jahren 1511 bis 1513 . . 168

Die Arbeit Peter Vischers für das Grabmal 178

Bestellung für das Grabmal bei einem Gießer zu Landshut 1514. Die Arbeiten Gilg Sesselschreibers, seines Sohnes und Schwiegersohnes in den Jahren 1514 bis 1517 183

Neue Verhandlungen wegen Arbeiten für das Grabmal in Augsburg und mit Peter Vischer in Nürnberg 1517. Entlassung Gilg Sesselschreibers. Sesselschreibers Zeichnungen zum Grabmale. Zur Charakteristik seiner Arbeiten. Christoph Sesselschreiber . . 194

Bestellung Stefan Godls zur Uebernahme der Gußarbeit. Die ersten zwei großen Bilder desselben. Uebersicht der bis zum Tode des Kaisers gelieferten Grabarbeit. Die Bilder Ferdinands von Portugal und Theoberts 202

Letztwillige Verfügungen des Kaisers in Betreff des Grabmals . . 209

II. Geschichte des Grabmals vom Tode Kaisers Maximilian I. bis zum Tode Kaisers Ferdinand I. . . 211

Bemühungen Stefan Godls wegen Weiterführung der Grabarbeit 1519 bis 1521. Rascher Fortschritt derselben in den Jahren 1522 bis 1528 211

Pläne Königs Ferdinand I. für die Aufstellung des Grabmals. Reise Jörg Kölderers nach Wien und Wiener-Neustadt in dieser Angelegenheit 1527, 1528 218

Stockungen des Unternehmens. Letzte Arbeiten Stefan Godls 1530 bis 1534 222

1) Zur bequemeren Orientirung glaubte ich dem Texte diese Inhaltsübersicht sowie ein Gesammtbild des Grabmals beigeben zu sollen.“

Versuche mit Bernhard Godl. Jörg Kölderer und die kleinen Erzbilder. Stillstand der Arbeiten bis 1548 229
Verwendung Wilhelm Schurfs bei Kaiser Karl V. und König Ferdinand I. für die Fortsetzung und Vollendung des Grabmals. Die Arbeiten Gregor Löfflers für dasselbe 1548 bis 1560. Der Maler Christoph Amberger und der Bildschnitzer Veit Arnberger. Die Kerzen der Grabbilder 235
Das Kenotaph mit den Reliefbildern. Die Gebrüder Abel 1561 bis 1562. 247
Alexander Colins Eintreffen in Innsbruck und seine ersten Arbeiten für das Grabmal. Tod der Brüder Abel 261
III. Geschichte des Grabmals vom Tode Kaisers Ferdinand I. bis zur Vollendung 266
Die Vollendung der Reliefbilder durch Alexander Colin 1564 bis 1566. Herstellung der Inschriften zu den Reliefs und Aufstellung des Kenotaphs 266
Die vier Virtutes, modellirt von Colin, gegossen von Hans Lendenstreich. 1564 bis 1570. Beabsichtigte Herstellung von sechs weiteren großen Erzbildern 1571 274
Der Guss des Bildnisses Kaisers Maximilian I. durch Ludwig de Duca 1582 bis 1584 282
Das Eisengitter um das Grabmal 287
IV. Verhandlungen in Betreff der Ueberführung der irdischen Reste Kaisers Maximilian I. nach Innsbruck 1564 bis 1607. Plan zu einer anderen Aufstellung des Grabmals 1749. Beraubung der Erzbilder und sonstige Beschädigungen 291
V. Geschichte der heiligen Kreuz- oder Hofkirche zu Innsbruck 299
Der Bau der Kirche 299
Das Oratorium im Chor der Kirche, der sogenannte Fürstenchor . . 325
Die Einrichtung der Kirche 329
Die silberne Kapelle mit den Grabmälern Erzherzogs Ferdinand und der Philippine Welser 350
Anhang 355
Bericht des Hermes Schallautzer an König Ferdinand I. über die von ihm bezüglich des Grabdenkmals Kaisers Maximilian I. vorgeschlagenen Aenderungen und Besserungen 355
Gutachten des Hermes Schallautzer über Kaisers Maximilian I. Grabdenkmal 1559 oder 1560 356
Endgiltiger Entwurf des Kanzlers Dr. Seld für die Darstellungen und Inschriften der Reliefbilder mit Anweisungen für die Komposition derselben (1560) 358

X.

Das älteste katholische Gesangbuch in Deutschland, die älteste Buchdruckerei und die älteste Papierfabrik in Tirol[1]).

(1865.)

Im Jahre 1853 gab Hoffmann von Fallersleben ein Gesangbuch vom Jahre 1537 heraus, welches er als das älteste deutsche, katholische Gesangbuch erklärte. Das Original befindet sich in der k. Bibliothek zu Hannover.

Dieses Gesangbuch führt den Titel: „Ein New Gesangbüchlin Geystlicher Lieder, vor alle guthe Christen nach ordnung Christlicher Kirchen" und wurde gedruckt zu Leipzig durch Nickel Wolrab 1537.

Der Verfasser dieses Gesangbuches ist Dr. Michael Vehe, Predigermönch und Probst der Stiftskirche in Halle, ein eifriger Vertheidiger katholischer Lehre gegen Luther. Im Jahre 1537 unternahm er es, etliche geistliche Lieder und Lobgesänge zum Theil von den Alten, zum Theil von einem Hallensischen Rathsmeister und einem andern frommen Manne in ein Gesangbüchlein zusammenzutragen. Er fügte die Melodien der alten Lieder unverändert hinzu, sowie die seines Freundes Guerhammer und zweier berühmter Meister. — Die Lieder sollten von den Laien Gott zu Lob und Ehren, zu Aufweckung des Geistes und Hebung der Andacht in und außer der Kirche, vor und nach der Predigt gesungen, auch zur Zeit der Bittfahrten und bei anderen heiligen Andachten gebraucht werden[2]).

---

[1]) Aus dem Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols II, 199—202.*

[2]) Hoffmann von Fallersleben in seiner „Nachrede" zu genanntem Buche.

Ein gorßmüthiges Geſchenk[1]) an das Tiroler Landes-Muſeum ſetzt dieſes in die Lage, die Ehre des Beſitzes des älteſten katholiſchen Geſangbuches der k. Bibliothek in Hannover ſtreitig zu machen.

Das Geſchenk beſteht nämlich in einem katholiſchen Geſangbuche vom Jahre 1524, das ſomit um 13 Jahre älter iſt als das in Hannover befindliche. Der Titel desſelben iſt: „Hymnarius: durch das gannţ Jar verteutſcht, nach gewöndlicher weiß vnnd Art zu ſynngen, ſo yedlicher Hymnus gemacht iſt. Got zu lob, eer vnd preyß. Vnd vns Criſten zu troſt". Am Ende des Buches ſteht: „Gedruckht zw Sygmundsluſt, durch Joſephn Piernſyder: in verlegung des Edln vnnd Veſtn Görgen Stökhls An Sannd Andreas abent nach der geburt Chriſti vnſers Sälygmachers ym: 1524 Jar, ſälygkhlichen volendt".

Dieſes Geſangbuch oder „Hymnarius" iſt in Duodez gedruckt, mit geſchnittenen Initialen und Vignetten geziert und enthält als erſtes Blatt einen zierlichen Holzſchnitt, vorſtellend einen älteren Mann mit langem Barte (wol Joſef Pirnſieder), welcher in architektoniſcher Umrahmung ein Wappenſchild mit einem Eichkätzchen hält. Das Geſangbuch enthält auf 268 Seiten 137 Hymnen, die jedoch nichts anderes ſind als eine deutſche Ueberſetzung der lateiniſchen Hymnen in Verſen und Reimen.

Jedem einzelnen Liede oder Hymnus ſind unten die vier Notenlinien beigedruckt, welche die Noten der Melodie aufzunehmen beſtimmt waren. Unſer Geſangbuch weicht alſo in dieſer Beziehung von dem vom Jahre 1537 ab, in welchem auch die Melodie den Liedern beigedruckt iſt.

Während nun unſer „Hymnarius" auf den Ruhm des älteſten katholiſchen Geſangbuches Anſpruch hat, jedenfalls älter iſt, als das bisher für das älteſte ausgegebene, macht es uns mit einer Buchdruckerei bekannt, welche als die älteſte von Tirol angeſehen werden kann. Wir finden zwar ſchon unter Kaiſer Maximilian in Tirol einen Buchdrucker; dieſer hat jedoch nur einzelne Mandate der Regierung, die eine ſchnelle und zahlreiche Verbreitung erforderten, gedruckt und mit ſeiner kleinen Preſſe und dem Setzkaſten bald da bald dort ſein Geſchäft ausgeübt. Der Buchdrucker Pirnſieder hielt im Schloſſe Sigmundsluſt bei Schwaz eine ſtändige Druckerei, aus welcher nicht blos gedruckte Regierungserläſſe, ſondern wie der „Hymnarius" beweiſt, auch größere Druckwerke hervorgingen.

---

[1]) Dasſelbe rührt von Johann Matzgeller her, damals Student in Innsbruck, nachmals Konventual in Wilten.*

Josef Pirnsieder finde ich zuerst 1521 erwähnt. In diesem Jahre erhielt er in Schwaz „für 200 trukt Zedlen oder püecher, so er der sterbenden Leut halber auf der Herren (der Regierung zu Innsbruck) Befelch gedruckt hat, 3 Gulden". (Statth.-Archiv, Raitbuch.)

1524, also in dem Jahre, in welchem Josef Pirnsieder den Hymnarius druckte, erscheint derselbe in den Raitbüchern wiederholt, ebenso 1525 und 1526, doch immer als Buchdrucker in Schwaz. Die Aufzeichnungen lauten:

1524, 2. April. Josef Piernsieder Puechdrucker zu Schwaz von etlichen Mandaten zu drucken 18 Gulden. Am 8. Mai für Druckerlohn der Münzmandat und von der Münz zu schneiden[1]) 14 fl. Am 17. August. Von der Münz und Gold Mandaten zu drucken, zu Handen seines Bruders Klement Piernsieder 8 fl.

1525. Josef Pirnsieder zu Schwaz für den Druck des künftigen Landtags zu Bozen 10 fl.

1526. Josef Pirnsieder für 200 und etlich Mandat, so er zu Schwaz gedruckt, für Druckerlohn 10 fl., für Abschid und Handlung der Ausschuß, so er gedrucket, 15 fl.[2])

Da Pirnsieder 1524 in den Raitbüchern der Regierung zu Innsbruck wiederholt als in Schwaz wohnhaft aufgeführt wird, er aber sein Buch „Hymnarius" als in Sigmundslust gedruckt erscheinen läßt, so erklärt sich dies einfach daraus, daß die Regierung welche Pirnsieder auch vor und nach dem Jahre 1524 als in Schwaz wohnend annimmt, statt des bei Schwaz liegenden Schlosses Sigmundslust Schwaz selbst als Aufenthaltsort des Druckers bezeichnet.

Zu den Druckwerken sowol als zum Schreibgebrauch wurde das Papier bis zum Jahre 1559 von auswärts bezogen. Erst in diesem Jahre taucht eine Papierfabrik, meines Wissens die erste in Tirol, auf. Es ist dies die noch heute bestehende Papierfabrik in Wattens bei Hall. Der Gründer und Erbauer dieser Papiermühle ist Ludwig Lassl, welcher das neue Werk binnen Jahresfrist zustande brachte. Nach Vollendung desselben wendete er sich an König Ferdinand mit einer Bittschrift, worin er sagt, er habe die Papiermühle „mit großer Mühe und Arbeit auch mit Darstreckung seines Vermögens dahin

---

[1]) Die Pirnsieder haben also auch die Holzschneidekunst ausgeübt.

[2]) Siehe die Dokumente in den „Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthalterei-Archiv" im Jahrbuch ꝛc., II. Bd. Darnach hatte Josef Pirnsieder auch einen Bruder Clemens, der ihn in seiner Kunst unterstützte. Gleichzeitig besaß aber zu Schwaz noch ein anderer ständiger Buchdrucker mit Namen Jörg Stöckl eine Presse (Ebenda).*

gebracht, daſs er verhoffe, darauf gutes und gerechtes Papier zu machen". Um aber dieſe Mühle „deſto ſtattlicher zu erhalten", und um von den aufgewendeten Unkoſten ſeinen Nutzen zu haben, bitte er, Se. k. Majeſtät möge ihm bewilligen, „die Papiermühl völlig aufzurichten und daneben auch ihn mit Freiheiten zu verſehen, daſs keine andere Papiermühl auf zehn Meilen Weges herum aufgerichtet und gebaut werde, ſolange dieſe beſtändig bleibe".

König Ferdinand genehmigte in Anbetracht, „daſs dieſes Werk, wo es durch ihn (Laſſl) in wirkliche Vollziehung gebracht würde, dem gemeinen Nutzen in mehr Weg zur Wohlfahrt und zum Guten kommen würde", ſeine Bitte und ſtellte Laſſl, ddo. Wien 14. Juli 1560, hierüber die bezügliche Urkunde aus.

XI.

Sebastian Scheel,

Maler von Innsbruck 1517—1554.[1])

(Aus dem handschriftlichen Nachlasse.)

Ist es überhaupt für die Kunstgeschichte von Interesse einen bisher unbekannten Meister aus der Zeit des Kaisers Maximilian I. und zugleich ein Werk desselben nachweisen zu können, so erhält doch der antiquarische Wert der Entdeckung eines solchen Werkes und seines Meisters erst dann eine wahre Bedeutung, wenn ihm ein entschieden künstlerischer zur Seite steht.

Dies ist nun bei einem Bilde vom Jahre 1517 der Fall, welches in der einsamen Kapelle des Schlosses Annenberg im Vinschgau in Tirol gestanden und nebst einem prachtvollen gothischen Chorstuhle in neuerer Zeit für das Landesmuseum in Innsbruck angekauft worden ist.[2])

Der Meister desselben ist Sebastian Scheel[3]) von Innsbruck, dessen zwei bisher bekannte Werke ihm seinen in Vergessenheit gerathenen Namen für die Zukunft in der Kunstgeschichte dauernd erhalten werden.

Das Bild von 1517, 3′4″ breit, 4′5″ hoch, auf Kreidengrund, stellt jene gemüthliche Szene dar, die unter dem Namen die hl. Sippschaft in

---

[1]) Gelegentlich der Erwerbung der hier besprochenen Werke Scheels schrieb Schönherr zwei bisher nicht veröffentlichte Aufsätze über diesen Meister. Da sich in denselben Manches wiederholt, schien es mir rathsam, beide in entsprechender Weise zu vereinen.*

[2]) Entdeckt und angekauft durch Schönherr im Jahre 1869. Siehe die Abbildung oben S. 21. — Vgl. die Anzeige im Boten für Tirol und Vorarlberg 1869 Nr. 7 S. 43.*

[3]) In Urkunden auch Schel, Schell oder Schöll geschrieben.

älterer Zeit so oft gemalt wurde und wo Christus und mehrere seiner Jünger als Kinder in Gegenwart ihrer Eltern mit einander spielend vorgestellt werden.

Die Gruppirung der zehn Männer und Frauen und der sieben Kinder ist eine wahrhaft künstlerische, voll Harmonie und kontrastirt einen sehr einsichtsvollen Künstler. Unter den Gestalten sind die männlichen voll Charakter, von scharf ausgeprägter Individualität und voll Würde, die Frauen haben etwas Edles und Großartiges. Weniger befriedigt die Darstellung des Kinderlebens. In den Gewändern und allem äußeren Beiwerk ist viel Stil und Schönheitsgefühl, doch scheint der Meister, um diese Zeit wenigstens, nicht strenge an eine Schule sich gehalten zu haben, denn nach diesem Bilde hat derselbe sowol von der oberdeutschen (schwäbischen), als von der fränkischen (Dürer) Manches sich angeeignet.

Die im Hintergrunde mit trefflicher Perspektive sich öffnende Landschaft ist von größtem Reize und vorzüglich erhalten. Einen besonderen Wert erhält dieselbe noch dadurch, daſs die Stadt, welche im Vordergrunde der Landschaft steht, die Vaterstadt des Künstlers vorstellt.

Der Meister, welcher auf sein Werk mit Befriedigung blicken mochte und auch konnte, setzte rechts an die untere Ecke des Bildes seinen Namen. Die Inschrift lautet: „Mit Gottes Hilf gemacht Sebastian Schel Maler zu Innsbruck". Weiter gegen die Mitte des Bildes steht unten die Jahrzahl 1517.

In künstlerischem Zusammenhange mit dem Bilde steht die Umrahmung desselben. Es ist ein im frühen Renaissance-Stil gebauter Altar, reich vergoldet und mit gewählten Verzierungen geschmückt, welche in die vergoldeten Flächen mit einfachen Linien gezeichnet sind. In den Hauptfeldungen des Altars, in dessen Mitte das Hauptbild sich befindet, hat der Meister den biblischen Stammbaum angebracht. In der Feldung des untersten Altartheiles erblickt man eine liegende, ernste Mannsfigur (Jesse), die schlummernd ihre linke Hand über einen Ast des Stammes legt, welcher nach zwei Richtungen sich abzweigend, durch die Tiefung des Rahmenwerkes um das Hauptbild sich schlingt und in Zwischenräumen die Brustbilder der betreffenden Deszendenten des Vaters Jesse aufnimmt. In der Vertiefung des obersten, mit einem Halbkreise schließenden Altartheiles hat der Künstler Gott Vater mit ausgebreiteten Armen abgebildet.

Erwähnenswert ist noch, daſs in der Kapelle des Schlosses Annenberg, aus welcher das oben beschriebene Altarbild Scheels stammt,

übertünchte Wandgemälde ſich befinden, welche von dieſem Meiſter herrühren dürften, da die Kapelle nach den am Portale und am Sakramentshäuschen angebrachten Jahrzahlen in den Jahren 1515 und 1517 gebaut wurde, alſo in derſelben Zeit, in welcher Scheel das Altarbild gemalt hat. An der Wand der Evangelienſeite ſieht man deutlich die Malerei durch die Kalktünche durchſchlagen. In einem der Wandgemälde glaubte ich ſogar den Gegenſtand der Darſtellung, die hl. 3 Könige erblickt zu haben.

Im Dezember des Jahres 1868 wurde dem tiroliſchen Landesmuſeum ein Bild zum Kaufe angeboten, vorſtellend die Auferweckung des Lazarus, zugleich ein Votivbild oder eine Erinnerungstafel für einen Pfarrer Peter Pair.

Das Bild iſt auf Holz gemalt, 3′ 10″ hoch und 2′ 8″ breit, an beiden Seiten leider etwas verſchnitten, ſonſt im allgemeinen von guter Erhaltung. Das Bild trägt am unteren Rande eine Inſchrift, welche in ihrer Ergänzung lautet wie folgt:

D. O. M.

Venerandus vir dominus Petrus Pair oenicola. huius ecclesiæ pastor vigilantissimus: fidem atque spem firmam immortalitalis hoc opere testari, eiusque corpus ad iudicium perpetue sui salvacionis vocacionem hoc loco prestolari voluit, anno salutis.

1544. SB. S.

Stammt das Bild von einem tiroliſchen Meiſter, ſo kann das Monogramm auf keinen anderen Maler gedeutet werden, als auf den Meiſter Sebaſtian Scheel, da die Chiffre einzig und allein bei dieſem Künſtler zutreffend iſt. Derſelbe hat auch, wie das Altarbild von Annenberg beweiſt, gegen die Gewohnheit ſeiner landsmänniſchen Künſtlergenoſſen ſeine Autorſchaft auf den von ihm geſchaffenen Werken und zwar für die Oeffentlichkeit durch Inſchrift oder Monogramm dokumentirt. Die in dem Bilde in knieender Stellung erſcheinende Perſönlichkeit, Peter Pair, iſt nach der Inſchrift ein Innsbrucker (im Latein des 16. Jahrhunderts „Oenicola“) und war, wie die von mir gepflogene Nachforſchung ergeben hat, Pfarrer in Matrei. Damit ſtimmt auch die Provenienz des Bildes ſelbſt überein, welches nach ganz verläſslicher Mittheilung in Matrei erworben wurde und ſchließlich in den Beſitz des Vergolders Reden in Innsbruck gekommen iſt. Von Letzterem erwarb es Herr v. Pichler jun. und von dieſem das Ferdinandeum. Die Behauptung von anderer Seite, daſs das Bild

von Trient stamme, erwies sich als unbegründet. Doch würde auch diese Annahme nicht gegen die Autorschaft Scheels zeugen können, da dieser Meister um dieselbe Zeit, in welcher das fragliche Bild gemalt wurde, in Südtirol auftaucht. So war er, wie ein Dokument des Archives des Schlosses Thun beweist, 1544 für die Herren von Thun beschäftigt.

Nach dem Gesagten ist das Bild unstreitig das Werk eines deutschen Meisters. Es wurde in Matrei, also nicht weit von Innsbruck aufgefunden, das Monogramm aber paßt nur auf den Namen des Innsbrucker Meisters Sebastian Scheel. Es ist daher dieses Bild ohne Zweifel ein Werk des genannten Künstlers.

Das Bild ist für uns nicht blos als das seltene Werk eines tirolischen Meisters aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts von Interesse, sondern auch darum, weil es uns die Entwicklung der Kunst und des Künstlers selbst von der Zeit, in welcher Scheel den Annenberger Altar gemalt hat (1517), bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts vergegenwärtigt[1]).

Hinsichtlich des kunstgeschichtlichen Wertes des Bildes von 1544 möchte ich mir nur die Frage erlauben, ob Jemand Anstoß nimmt, wenn er in einem physikalischen Kabinet oder in einer Waffensammlung die ganze Stufenleiter der Entwicklung der betreffenden technischen Kunst zur Anschauung gebracht sieht? Da findet er selbst das Nürnberger Ei und die primitivste Kanone des 15. Jahrhunderts äußerst interessant, denkt dabei freilich nicht daran, sie als nachahmenswerte Vorbilder für unsere Zeit der Remontoirs und der gezogenen Hinterlader zu halten. Ebenso schaue ich dieses fragliche Bild nicht an als ein Muster, nach dem sich unsere heutige Kunstwelt bilden soll, wol aber ist es dem Kunsthistoriker, d. h. demjenigen Kunstfreunde, der nicht blos das allgemeine Schöne und Gute in der Kunst, sondern auch die stufenweise Entwicklung derselben ins Auge faßt, von größtem Interesse, namentlich solche Bilder zu kennen, welche in eine noch wenig aufgehellte Zeit künstlerischer Entwicklung fallen. Auch ist, wie die zahlreichen Werke der in neuerer

---

[1]) Eine Wiederholung dieses Bildes findet sich im Widdum zu Vinaders. Dieses ebenfalls von Scheel stammende Bild ist in kleinerem Maßstabe ausgeführt, aber besser erhalten und mit dem ursprünglichen Rahmen versehen. Das Bild datirt vom Jahre 1546, ist somit um zwei Jahre jünger als das Erstere. Es wurde von der Familie Leutner in Hall der Grabkapelle von Vinaders gespendet, wo es bis 1760, in welchem Jahre diese Kapelle dem Neubau des Widdums weichen mußte, verblieben ist.

Zeit mit Vorliebe gepflegten Kunstgeschichte beweisen, die Zeit schon lange hinter uns, welche am Horizont deutscher Kunst nur Dürer, Holbein und Burgmayr und einige wenige Andere zu erblicken vermochte, über alle übrigen deutschen Künstler und Kunstbestrebungen deutscher Länder aber mit Verachtung oder spöttischem Lächeln hinweggegangen ist.

Was die Bedeutung dieses Meisters anbelangt, so wurde derselbe zu seiner Zeit offenbar zu den ersten Meistern unseres Vaterlandes gezählt. Er wurde 1517 von den reichen Annenbergern zur Herstellung ihres prachtvollen Altares ausersehen; er wurde ferner 1544 von den Herren von Thun und überhaupt aus Südtirol mit Aufträgen betraut, endlich ward er, wie aus Urkunden und Akten hervorgeht[1]), von Kaiser Ferdinand I. ausersehen, die Zeichnungen zur „Choraltartafel" in der Hofkirche, dann zu dem auf dem Mausoleum derselben Kirche knieenden Kaiser Maximilian, endlich zu dem von demselben Kaiser erbauten Prachtsaal in der Hofburg zu verfertigen. Ueber den Wert dieser mit dem höchsten Luxus und Kunstgeschmack der damaligen Zeit ausgestatteten künstlerischen Schöpfung liegt ein sehr interessantes urkundliches Zeugnis vor. Titian, welcher auf Wunsch Kaiser Ferdinands von Augsburg nach Innsbruck gekommen war, die Arbeiten der Innsbrucker Meister zu besichtigen, sprach sich höchst anerkennend darüber aus. Scheel zeichnete auch 1552 die Pläne zu der Befestigung an der Martinswand, eine Aufgabe, welche die Regierung, wie analoge Fälle darthun, immer den hervorragendsten Künstlern ertheilte.

Sebastian Scheel starb im Frühjahr 1554[2]). Er war zum zweiten Male vermählt mit Barbara Starnberger, der nachgelassenen

---

[1]) Vgl. die Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthalterei-Archiv Innsbruck, Jahrbuch, a. a. O. II. Bd.*

[2]) Wie er in einer Bittschrift vom 7. Mai 1554, kurz vor seinem Tode, selbst ausführt, hatte er 46 Jahre im Zeughause als Maler und Hofarbeiter gedient (Urkunden und Regesten, a. a. O. Nr. 7043). — Aus bisher unbekannten Urkunden wären noch folgende, unseren Maler und seine Arbeiten betreffende Daten nachzutragen: Im Jahre 1514 wurde er zum Bürger der Stadt Innsbruck aufgenommen (Bürgerbuch f. 46), 1516 erwarben er und seine Gattin Magdalena das vom Erzherzog Sigmund seinem Hauszeugmeister Bartlmä Freisleben geschenkte Haus in Innsbruck beim Pickenthor (Miss. a. H. 1567 f. 478). Im Jahre 1541 hatte er die kaiserlichen Wappen am neuen Thorgebäu im Zollhause am Lueg (Brenner) zu malen (Gem. Miss. f. 178, 183), 1542 musste er die Form des Siegels der Landvogtei Schwaben und Botenbüchsen porträtiren (Raitb. f. 550), 1544 malte er für den Abt von Wein-

Witwe des Hoftrumeters Lutz Mair. Von seinen Gesellen hat sich Hans Reisacher, den ich 1553 an der Seite Scheels finde, einen Namen gemacht.

---

garten einige Figuren in der Martinskapelle im Maierhofe zu Lana, wofür er 27 fl. erhielt (Stuttgarter Archiv, Weingartner Missivbuch f. 18, 125). Der Codex 454 (M. Burglechner) Bd. 10 des Wiener Staats-Archives enthält zwei gemalte, auf starkes Papier aufgezogene Studien Sebastian Scheels, eine Straßenkarte Tirols und die Darstellung eines Forts an der Martinswand.*

Paul Dax.

XII.

Paul Dax,

Maler, Glasmaler, Feldmeſſer, Baumeiſter, Freundsberg'ſcher Landsknecht, Hauptmann der Innsbrucker beim Schmalkaldner Einfall und deſſen Sohn und Enkel

Kaspar, Chriſtoph und Hans Dax,

Maler zu Innsbruck[1]).

(1865).

Ueber dem Thore, durch welches man aus der Hofgaſſe zur Franziskaner-Kirche gelangt, ſtand bis zum Jahre 1766 eine der erſten Zierden der alten Stadt Innsbruck, der ſogenannte Wappenthurm. Dieſer Thurm erhielt ſeinen Namen von den 66 Wappen

---

[1]) Nach Urkunden des Statthalterei-Archivs und des Stadt-Archivs. Andere Quellen werden an betreffender Stelle angegeben. — Abgedruckt aus dem Archiv für Geſchichte und Alterthumskunde Tirols II, 317—354. — Paul Dax war eine Lieblingsgeſtalt Schönherrs, mit welcher er ſich viel beſchäftigte. Der Künſtler und Kriegsmann, der den Pinſel ebenſo wacker als das Schwert zu führen wuſste, blieb für ihn ſtets eine ideale Erſcheinung, der er ſich verwandt fühlte; denn auch Schönherrs Fühlen, Denken und Handeln war von künſtleriſcher Begeiſterung beſeelt und auf die kriegeriſche Tüchtigkeit ſeiner Landsleute gerichtet. Außer der vorliegenden Biographie hat Schönherr auch in einem humorvollen, mit peinlicher Gewiſſenhaftigkeit ausgearbeiteten Vortrage „Ein Künſtler und Soldat aus der Zeit Georgs von Freundsberg" Paul Dax ein Denkmal geſetzt. Seine Begeiſterung begnügte ſich damit nicht, er geſtaltete ſeinen Liebling auch zum Helden eines Romans, deſſen Titel „Paul Dax, der Maler und Landsknecht von Innsbruck. Eine hiſtoriſche Erzählung aus dem 16. Jahrhundert" lauten ſollte. Leider wurde nur das erſte Kapitel „Am Wappenthurm" vollſtändig ausgearbeitet. Schon dieſes

der habsburgiſchen Lande, welche nebſt den Bildniſſen des Kaiſers Maximilian und ſeiner zweiten Gemahlin Blanca die Hauptflächen des alten Bauwerks ſchmückten. Unter dieſen Wappen, gerade ober dem Thore, ſtand die Inſchrift: Renovatum 1604 durch Chriſtoph Dax, Mahler. Dieſe in Abbildungen des Thurmes noch erhaltene Inſchrift[1]) gab mir Anlaſs über dieſen Maler eine weitere Nachforſchung zu pflegen, die mich ſchließlich zur Entdeckung einer Reihe von Malern dieſes Namens führte.

Bei dieſer Künſtlerfamilie trifft es, wie auch ſonſt bei vielen anderen Familien zu, daſs der Stammvater des zu einer Bedeutung gekommenen Geſchlechtes von ſeinen Nachkommen durch neuen, erhöhteren Ruhmesglanz nicht verdunkelt worden iſt. Paul Dax wurde weder durch Kaspar noch durch Chriſtoph und Hans Dax an Ruhm und Ehre übertroffen. Paul Dax, der erſte, welchen die Urkunden in ihrem Staube zu verewigen ſich veranlaſst ſahen, war jedoch früher durch ſein Schwert als durch ſeinen Pinſel berühmt geworden.

Nachdem der kunſtſinnige Kaiſer Maximilian ſein edles Haupt ins Grab gelegt hatte, begann auch die Kunſt unter den arbeitsloſen Händen der zahlreichen Künſtler Innsbrucks zu welken; ſie hatte ihren eifrigſten Pfleger verloren. Die großen politiſchen und religiöſen Bewegungen, die nach Maximilians Tode ſelbſt das Land im einſamen Gebirge ergriffen hatten, legten das Kunſtleben vollends lahm und es erklärt ſich daraus, wie ſo mancher wackere Künſtler damaliger Zeit entweder am Hungertuche zu nagen oder anderweitige Beſchäftigung zu ſuchen gezwungen war. Während die einen mit Anſtreichen von Geſchützwägen, Botenbüchſen[2]) und anderer gemeinen Gegenſtände ſich kümmerlich das Leben friſteten, warfen andere Pinſel und Palette

---

eine Kapitel zeigt den Verfaſſer als genaueſten Kenner des Innsbrucker Lebens und Treibens im 16. Jahrhundert, womit ſich alle ſeine bekannten, ſchriftſtelleriſchen Vorzüge vereinen. Die folgenden Kapitel ſollten der Reihe nach lauten: Die Künſtlerſtube. Der Zug nach Wilten. Im Rathhauſe und im Thurm. Die Hexengeſchichte. Prozeſs im Kräuterhauſe. Der Rettungsverſuch. Die Landsknechte. Briefe Daxens aus Italien. Wiederkehr aus Italien und Heirat. Als charakteriſtiſch darf noch erwähnt werden, daſs Schönherr das Selbſtporträt des Paul Dax als Vorlage nahm für das Wappenbild, welches er ſich gelegentlich ſeiner Erhebung in den Adelſtand wählte.*

[1]) Man vergleiche die im Muſeum und Magiſtratsgebäude noch vorhandenen Abbildungen des Wappenthurms.

[2]) Botenbüchſen ſind, was ſchon ihr Name ſagt, Büchſen, in welchen die Boten die Schreiben der Fürſten und der Regierung an die Adreſſe beförderten. Sie waren je nach dem Stande des Adreſſaten von Silber und vergoldet, von Silber oder von Holz. Erſtere waren oft von Goldſchmieds- oder Künſtlerhand gravirt, die letzteren mit Wappen bemalt und vergoldet.

ganz weg, übten ein anderes Handwerk oder griffen zeitweilig zur Wehre des Landsknechts oder traten als Hackenschützen und Büchsenmeister unter die Fahne des Krieges.

Die vielseitige Bildung, welche die meisten Künstler damaliger Zeit auszeichnete, die Geschicklichkeit, mit welcher sie einschlägige oder entfernter liegende Gegenstände und Aufgaben zu behandeln verstanden, sowie eine Entschlossenheit des Charakters machte es ihnen möglich, von einem Beruf zum anderen überzuspringen, oder mehrere künstlerische oder technische Handwerkszweige gleichzeitig auszuüben. So finden wir in Innsbruck Gilg Sesselschreiber als Maler, Modelleur und Gießer, Gregor Löffler als Erzgießer, Techniker und Kanonier, den Jörg Kölderer zuerst als Hofmaler, dann als Hofbaumeister, die Gebrüder Seusenhofer als Harnischschläger, Zeichner, Aetzer und Vergolder u. s. w. Ein Innsbrucker Maler Namens Georg Rot war Philosoph, Mediziner und Astronom. In den Zeiten des Krieges suchten Kaiser Maximilian und König Ferdinand für das Geschützwesen und die technischen Abtheilungen die tauglichen Personen vor allem in dem gebildeten Stande der Künstler.

Diese Vielseitigkeit der Bildung und Brauchbarkeit zeichnete auch den Maler Paul Dax in hohem Grade aus. 1503 geboren, hatte sich Paul Dax schon im Jahre 1526 zum tüchtigen Maler emporgearbeitet, trieb dann bis zum Jahre 1530 das Kriegshandwerk mit Auszeichnung und wirkte von da mit kurzer Unterbrechung in verschiedenen Zweigen der Kunst bis zu seinem 1561 erfolgten Tode. Doch keine Kunstgeschichte hat uns seinen Namen aufbewahrt, er ist unbekannt wie die Namen so vieler wackerer Männer vergangener Zeiten, deren Ruhm im noch unberührten Staube der Akten schlummert.[1])

Paul Dax hat schon frühzeitig dem Malerhandwerk sich zugewendet. Bei welchem Meister er in der Lehre gestanden, ist unbekannt. Bei der großen Menge von Malern, die in die maximilianische Zeit fallen, kann dies auch nicht annäherungsweise bestimmt werden, zumal von denselben so viel wie gar nichts sich erhalten hat, sondern Alles gegen den sonst weltberühmten Konservatismus unserer Väter zerstört oder verschachert worden ist.

Seine vorzüglichsten Innsbrucker Malerkollegen waren Seb. Scheel, von dem ein schönes Altarbild auf Schloss Annenberg sich erhalten hat, Degen Pirger und Hans Perkhammer.

---

[1]) Einiges über Dax berichtet Emmert in Monés Anzeiger V (1836), 482.*

Im Jahre 1526 brach der durch den Madrider Frieden kaum beendigte Krieg in Italien wieder aus. Wie in den jüngsten Tagen der König von Sardinien, so verband sich damals der Papst mit Frankreichs Herrscher, um den Kaiser aus Italien hinauszudrängen. Auf Seite des Papstes hatten sich auch der Herzog von Mailand und die Republik Venedig gestellt. In Mailand sollte der Tanz losgehen und die dort stehenden Truppen des Kaisers schienen bereits der „heiligen" Allianz geopfert zu sein. Aber im kaiserlichen Zeughause, das im Kampfe mit den Türken und im Streite mit den deutschen Fürsten geleert zu sein schien, lag auch noch ein Schwert für Italien; es war das gefürchtete Schwert des tapfersten Ritters Georg von Freundsberg. Zur Unterstützung der gefährdeten kaiserlichen Truppen in Mailand sammelte Freundsberg in möglichster Eile aus den deutschen Landen ein Heer. Tirol war zum Sammelplatz der einzelnen Scharen bestimmt.

Die für die Kunst ungünstigen Zeitverhältnisse und der Zauber der Werbetrommel Georgs von Freundsberg bewogen auch den jungen thatenlustigen Künstler Paul Dax in die Reihen der Landsknechte zu treten, die aus allen Enden des Reiches deutscher Nation auf die bezeichneten Musterplätze Tirols zusammenströmten, um den für thaten- und beutelustige Kämpen gleich verlockenden Feldzug nach Italien mitzumachen. In weniger als 3 Wochen waren über 12.000 wanderlustige Gesellen mit den verschiedensten, mitunter abenteuerlichsten Waffen, viele auch ohne Wehre, aber alle ohne Geld, auf den Musterplätzen von Meran, Bozen und Trient zusammengekommen.

Nach der Musterung, bei der viele untaugliche Gesellen ausgeschieden wurden, betrug das Kriegsvolk 38 Fähnlein mit 10.650 Mann, wovon 8 Fähnlein Tiroler waren. Unter Anführung des Helden Georg von Freundsberg zog das Kriegsvolk am 12. November 1526 von Trient ab und stand nach vielen Wechselfällen des Krieges am 5. Mai vor Rom.

Welchen Antheil die Stadt Innsbruck an dem denkwürdigen Zuge nach Italien genommen hat, ist nicht bekannt. Die Urkunden erwähnen namentlich nur zwei Bürger dieser Stadt, welche die Schärfe des deutschen Schwertes in Italien erprobt haben, Klaus Seidensticker und Paul Dax.

Klaus Seidensticker rückte als ein Hauptmann der Fußknechte aus und ward Profoß des Heeres. Einer der tapfersten und kühnsten Männer, erstieg er der erste die Mauern Roms, von dessen Zinnen er mit seinem ungeheueren Profoßenschwerte die welschen Söldner wie Gras weggemäht hatte (6. Mai 1527). Er starb nach der Einnahme

der Stadt an der unrühmlichen Pest, welche „von wegen der todten Körper, die nit vergraben worden", ausgebrochen war und binnen 2 Monaten 5000 Mann dahinraffte, wobei jedoch wol auch diejenigen eingerechnet worden sein dürften, von welchen der Kriegszahlmeister Schwegler berichtete: „sie trinken auch heftig vom starken Wein, den es hier hat, werden unsinnig und sterben gleich". Auch Urban Linsing von Landeck wurde ein Opfer der Pest.

In welcher Eigenschaft der Maler Paul Dax in die Kriegsschar eingereiht worden, ist nicht bekannt. Er hat sich „als ein Hauptmann brauchen lassen", doch ist es wahrscheinlicher, dass der junge Mann erst während des Feldzuges zu diesem „hohen Amte" gelangt ist, da er beim Ausmarsche von den tirolischen Musterplätzen in der Liste der Hauptleute nicht erscheint, er müsste denn einer derjenigen Vier gewesen sein, deren Ernennung dem Heerführer Georg von Freundsberg noch vorbehalten blieb.[1])

Gewiss ist, dass er vor Rom, wie später in Neapel und Florenz als Landsknecht seine Schuldigkeit gethan und würdig seines Landsmannes Seidensticker gekämpft hat. Er war wahrscheinlich nicht der einzige Künstler, den der Wirbel der Kriegstrommel aus der Heimat mit fortgerissen hatte; das verhasste und doch gepriesene Land Italia mit den reichsten Kunstschätzen der Welt musste auf die Künstler einen doppelten Reiz ausüben und wer weiss, ob nicht eben so viele vor den Mauern Roms zum Sturme bereit gelegen sind, als auf denselben zur Vertheidigung der ewigen Stadt gestanden haben.[2])

So ruhmvoll die Eroberung Roms für die Tapferkeit des deutschen Volkes ist, so schmachvoll ist das Monument, welches die Leidenschaft der entfesselten Landsknechte in der von ihnen bis in die Tiefe des altklassischen Bodens aufgewühlten und geplünderten Stadt sich gesetzt hat, und wir wollen, wenn auch durch keine Urkunde bestätigt, glauben, dass die nur allgemein erwähnte ehrenvolle Haltung des Künstlers aus Innsbruck bei der Belagerung Roms nicht blos auf die kühne Arbeit der Erstürmung, sondern auch auf eine Ausnahme von seinen Kriegsgenossen hindeute, bei denen das Rauben und Brandschatzen die geringste der Sünden war, welche die Sieger innerhalb der Mauern Roms begangen haben.

Das kaiserliche Heer blieb bis zum Februar 1528 in Rom, wo es zu einer anderen Unternehmung aufzubrechen veranlasst

---

[1]) Statth.-Archiv, Causa domini 1526.

[2]) Bei der Vertheidigung Roms zeichnete sich unter den vielen dabei bethätigten Künstlern besonders der weltberühmte Meister Benvenuto Cellini aus.

wurde. Ein neues französisches Heer unter Lautrec war nämlich inzwischen nach Italien gekommen; sein Ziel war Neapel und um ihm zuvorzukommen und die kaiserlichen Truppen daselbst zu unterstützen, marschirten die kaiserlichen Truppen aus Rom in Eilmärschen nach Neapel und mit ihnen auch die deutschen Landsknechte. Die Belagerung Roms, böse Krankheiten, Klima, Wein und Laster hatten ihre Reihen gelichtet. Auch viele ihrer tapferen Hauptleute hatte die welsche Erde verschlungen. Bei ihrem Abzuge aus Rom zählten die Deutschen, welche Freundsberg nach Italien geführt, nur noch 5000 Mann. Der zähe Dax aus Innsbruck aber hatte den Stürmen um und in Rom glücklich getrotzt und zog ebenfalls nach der Stadt, die jeder Italiener noch vor seinem Tode zu sehen wünscht.

Am Osterabend (11. April) erreichte das kaiserliche Heer, nachdem es bei Troja von den Franzosen eingeholt, denselben wieder entronnen war, Neapel, welches von acht Fähnlein deutscher und 12 Fähnlein italienischer Truppen besetzt war. Am 12. April erschien Lautrec vor den Mauern und schloss die Stadt ein.

Hatten unsere Landsknechte und mit ihnen Paul Dax in Rom beim Sturm auf die Stadt sich ausgezeichnet, so hatten sie hier nunmehr die entgegengesetzte Aufgabe, nämlich sich als Belagerte tapfer zu halten und den Feind, den sie in Rom auf den Mauern gesucht, nun von diesen abzuhalten. Den Anstrengungen der Belagerten gegen die Franzosen kam insbesondere die im Lager der letzteren wüthende Pest zu Hilfe. Die Franzosen sahen sich gezwungen, die Belagerung aufzugeben und abzuziehen. Die Besatzung Neapels aber stürmte ihnen nach und brachte ihnen eine vernichtende Niederlage bei. Bei dieser Gelegenheit zeichnete sich Paul Dax besonders aus. Worin die ruhmvolle That unseres Künstlers bestand, ist nicht bekannt. Ueber den Tag seiner rühmlichen Haltung aber gibt uns das Medaillon, welches Paul Dax in seinem von ihm selbst gemalten Porträt an der Brust trägt, Aufschluss.[1]) Das goldene Medaillon zeigt in der Mitte das burgundische Andreaskreuz, rechts und links die Buchstaben P. und D. (Paul Dax). Die Unterschrift lautet: Neapolis lez. Augusti 1528. Sei es nun, dass Dax dieses Medaillon zur Belohnung für seine That erhalten, oder es zur Er-

[1]) Dieses Porträt befand sich im Besitze des Grafen L. Sarnthein in Innsbruck. Es wurde jedoch verkauft und gelangte schließlich über Wien im Jahre 1877 in das hiesige Landesmuseum. Eine hübsche Kopie in Oel befindet sich in meinem Besitze.*

innerung sich selbst geschaffen hat, es nennt Neapel und den letzten August des Jahres 1528, also gerade einen der Tage, in welchen die deutsche Besatzung von Neapel die dasselbe belagernden Franzosen vernichtete.

Im darauffolgenden Jahre zog Paul Dax mit den kaiserlichen Truppen von Neapel nach Florenz, wo der junge Maler und tapfere Landsknecht abermals sich hervorthat. Endlich finden wir ihn noch bei der Belagerung Wiens durch die Türken, wo er kämpfend auf den Mauern der bedrohten Stadt, neue Lorbeeren auf dem Kriegsfelde sich gepflückt hat.

Seiner Kriegsthaten in Rom, Neapel, Florenz und Wien gedachte noch Erzherzog Maximilian der Deutschmeister, von 1602 bis 1618 Landesfürst von Tirol, und lohnte sie an seinem Enkel Christoph Dax, den er, insbesondere in Anbetracht der Verdienste des tapfern Großvaters 1615 zum Hofmaler ernannte.

Im Jahre 1530 war Paul Dax nach Innsbruck zurückgekehrt. Dass er bereits in diesem Jahre hier seine Künstlerlaufbahn wieder aufgenommen hat, geht aus einem Schreiben desselben vom 14. April 1542 hervor, worin er sagt, dass er nun „12 Jahre lang hier (in Innsbruck) sich mit Malen habe brauchen lassen.“ [1])

Bis zum Jahre 1533 ist uns außer dem erwähnten Bildnisse von den Leistungen und Werken des Paul Dax nichts bekannt. Dieses Bildnis beweist aber, dass Paul Dax schon vor seinem Feldzuge nach Italien die Kunst des Malens erlernt habe, denn das treffliche Bild setzt bereits einen gewandten Künstler voraus.

Urkundlich finden wir Paul Dax im Jahre 1533 zum ersten Male als Maler beschäftigt und zwar mit „Malarbeiten für den Hof.“ Er erhielt hiefür unter zwei Malen 41 fl. 42 kr. ausbezahlt. Für etliche Wappen zur Begängnis des Herzogs Severinus von Sachsen wurden ihm 21 Gulden aus der Kammer verabfolgt. Auch im folgenden Jahre war Dax mit „Malarbeiten nach Hof“ beschäftigt, wofür er 17 fl. 42 kr. bezog.

Im Jahre 1536 hatte er zwei größere Gemälde vollendet. Das erstere war eine Ansicht der Stadt Tunis und ihrer Umgebung. Die Herren der Regierung und Kammer, welche das Bild besichtigten, bezahlten ihm „zu einer Verehrung“ aus der landes-

[1]) Unser Künstler dürfte ein geborener Sterzinger sein, denn am 27. Juni 1539 wurde nach den Angaben des Bürgerbuches (Stadtarchiv, B. B. 1539 f. 54) Paul Tax, Maler, aus Sterzing gebürtig, als Bürger aufgenommen.“

fürstlichen Kasse ein Trinkgeld und auf eigene Kosten ein großes Lob. Das zweite Gemälde hatte er für König Ferdinand gemalt. Es stellte eine Gemsjagd vor. Das Bild wurde vom Könige dem Herzoge Otto Heinrich von Baiern zum Geschenke gemacht.[1]) Der Künstler erhielt hiefür 6 Gulden. Außerdem hatte Dax noch verschiedene Hofarbeiten, die er mit 26 fl. 46 kr. quittirte, geliefert.

Um das Jahr 1530 hatte die Glasmalerei in Deutschland sowol in Hinsicht der Technik der Glasmaler als insbesondere in Rücksicht der großen Verbreitung ihrer Produkte einen großartigen Aufschwung genommen. Früher blos auf die Kirchenfenster beschränkt, schimmerte nun die im heitersten Farbenschmelz leuchtende Kunst auch durch die Fenster der Paläste und Burgen wie der Raths- und Bürgerhäuser. Die größte Verbreitung fanden die in Glas geschmolzenen Familienwappen; kein wappenfähiger Bürger versäumte es, sein Wappen und seinen Namen in das Fenster setzen und leuchten zu lassen. Daher die vielen noch erhaltenen Glasmalereien dieser Art.

Paul Dax, ein gewandter, unternehmender Mann, folgte mit seiner Kunst ebenfalls der neuen Richtung, welche der Geschmack seiner Zeitgenossen genommen, und verlegte sich auf das Glasmalen und Glasschmelzen. Er betrieb gleichzeitig das verwandte und damit gewöhnlich verbundene Handwerk des Glasers und bekam in dieser Eigenschaft bald einen Theil der Hofburg neu zu verglasen und Zerbrochenes auszubessern.

Wo Paul Dax die Kunst des Glasmalens und Schmelzens gelernt, ist nicht bekannt. Aus einer darauf bezugnehmenden Eingabe des Meisters an die Regierung vom 14. April 1542 geht nur hervor, was ihn zur Erlernung und Ausübung dieser Kunst bewogen habe. Er sagt darin: „Wie Euer Gnaden gnädiges Wissen tragen, so sind eben viel Maler allhier und wenig Arbeit. Aus obliegender Noth und weil die Malarbeit gar so schlecht ist, habe ich das Verglasen und Glasmalen mit schweren und sondern Kosten gelernt.“ Es ist jedoch nicht unwahrscheinlich, dass Paul Dax die nöthigen Kenntnisse aus der Glasmalerei in Hall (bei Innsbruck) sich geholt hat. Hier hatte sich nämlich seit 1533 ein Glasmacher aus Augsburg, Wolfgang Vitl, niedergelassen und 1534 auf der Lend eine Glashütte erbaut, aus dessen Ofen nicht blos Fenster- und Trink-

[1]) Sollte in München sich dies Bild nicht vielleicht noch auffinden lassen?

gläser, sondern auch der Farbenschmelz der Glasmaler, an die durchscheinende Glastafel gebunden, hervorgiengen.[1])

Das erste urkundlich bekannte „geschmelzte Glas", welches aus der Werkstätte des Paul Dax hervorgieng, war bestimmt, die Rathsstube der Regierung zu Innsbruck zu zieren. Diese Glasmalerei, wofür der Meister sechs Gulden erhielt, gereichte ihm zu großer Ehre und zu großem Nutzen. Denn als es sich im folgenden Jahre (1538) um die Verglasung des „Saals und der Paradeisstube" bei Hof handelte, empfahlen die Herren der Regierung und Kammer den Paul Dax, von dem sie sagten, er „könne die geschmelzte Arbeit in Glaswerk sauberlich machen." Er habe „ein Muster in die Rathsstube gemacht und eingesetzt" und ihnen „auch andere Wappen mehr" vorgelegt und gezeigt.

Das Verglasen der genannten Hoflokalitäten, welche zu „Recreation und Lust königlicher Majestät Kinder und deren Hofleute" bestimmt waren, wurde auf 430 Gulden veranschlagt und dem Maler Dax übertragen. Er verfertigte noch im selben Jahre „Visierungen (Zeichnungen) zum geschmelzten Glaswerk", wofür er 5 Gulden erhielt, und bekam außer 23 fl. 46 kr. für Hofarbeit noch 52 fl. auf Rechnung des andern Glaswerks. Mit dieser Arbeit finde ich Paul Dax bis 1540 beschäftigt, in welchem Jahre er „zu ganzer Bezahlung der geschmelzten Gläser" noch 57 fl. 38 kr. erhielt. Im ganzen erhielt er nach den Aufzeichnungen der Raitkammer für diese Arbeit 164 fl. 38 kr. und 1538—1540 für ungenannte Hofarbeit und Zeichnungen 52 fl. 6 kr. Die Glasmalereien für den „Saal und die Paradeisstuben" müssen jedenfalls sehr umfangreich gewesen sein. Es ergibt sich dies aus der Bezahlung, welche Paul Dax für das oben erwähnte, von den Herren der Regierung sehr gelobte Glasgemälde beanspruchte und die nur 5 Gulden ausmachte. Die Glasgemälde im Saale der Burg bestanden in den „9 kaiserlichen und 9 königlichen Wappen sammt derselbigen angehängten Fürstenthümer und Erbländer Wappen, wie dieselben im Titel der Majestät geschrieben stehen."

Ueber den Wert der Glasmalerei des Paul Dax geben uns leider keine Werke von ihm Aufschluss. Es ist zweifelhaft, ob solche sich noch erhalten haben, und wenn sie noch vorhanden sind, schwer, sie aus anderen herauszufinden, da sich keine näheren Anhaltspunkte zur Bestimmung derselben ergeben. Sie sind übrigens von den zeit-

[1]) Ueber diesen Glasmacher und seine Glasmalereianstalt einiges Nähere in einem folgenden Aufsatze. — Siehe die Abhandlung XIII.*

genössischen Kunstrichtern als wertvolle Arbeit erkannt worden, was schon daraus hervorgeht, dass der Hof sich nicht an den tüchtigen Meister Vitl in Hall gewendet und auch auf die Arbeit eines „geschickten Meisters“ in Augsburg, welcher „ein Muster eines geschmelzten Glaswerks“ einschicken musste, nicht eingegangen ist.[1]) Die Glasgemälde des Meisters Paul Dax fanden, wie wir später sehen werden, große Verbreitung im In- und Auslande. Nicht blos für die Hofburg, die Hofkirche und andere Gebäude und Wohnungen in Innsbruck lieferte Dax den beliebten, künstlerischen Fensterschmuck, sondern auch auswärts, in und außer Tirol, namentlich in Ensisheim fanden sich Werke dieses Glasmalers.

Im Sommer des Jahres 1544 hatte Paul Dax Gelegenheit, auf einem andern Gebiete seine Kenntnisse zu entfalten. Die immer wiederkehrenden Grenzstreitigkeiten zwischen den herzoglichen Bayern und den königlichen Tirolern bestimmten die hohe Regierung zu Innsbruck zu einer definitiven Grenzregulirung. Zu diesem Zwecke sollten „die Landgränzen von Ahen (Achenthal) und der Herrschaft Kufstein eigentlich abkonterfeit werden.“ Für solche Unternehmungen gab es vor 300 Jahren weder eine Baudirektion noch einen Generalstab, auch keine eigenen Ingenieure oder Mappirungsbeamten, sondern man wendete sich an einen „geschickten“ Mann aus dem Künstlerhandwerk, der für jeden einzelnen Fall aufgenommen wurde und ein geringes Taggeld erhielt. Zur „Abkonterfeiung“d er bayerischen Grenzen wurde nun Paul Dax auserlesen. Er zog zuerst nach Kufstein und hat dort „die Gränzen gegen den Bairland mit allen Gebirgen, Albmen, Wäldern, Bächen und Thälern eigentlich abgemalt.“ Von Kufstein zog er nach Achenthal und nahm in gleicher Weise die Landgrenzen auf, vom „Prizlsberg an bis ober den Garwendel in Marchspitz.“[2]) Dax vollbrachte die Arbeit, wie er in einem Schreiben vom 30. September sagt, „mit Darstreckung großer Mühe und Gefährlichkeit, die schweren und unwegsamen Gebirge durchziehend“ in 18 Tagen. Nachdem er mit der Frucht seiner Anstrengung nach Innsbruck zurückgekehrt war, zeichnete er seine Skizzen ins Reine und überreichte der Regierung zwei sorgfältig gemalte Visirungen der streitigen Landesgrenzen. Die von Kufstein brachte er „zu mehrem Verständnis und zu noch mehrem Verstand in eine sonderliche Visirung, aus dem Grund gezogen, erhebt von Lehm gestrichen und ausgeführt“, also eine Reliefkarte. Die Besteller

---

[1]) Der Glasmaler von Augsburg ist ohne Zweifel **Thomas Häberle.**

[2]) Dieses Blatt befindet sich im Innsbrucker **Statthalterei-Archiv.***

waren mit der Arbeit der Aufnahme und des Zeichnens, die den Künstler sechs volle Wochen beschäftigt hatte, sehr zufrieden, aber ihre Belohnung entsprach nicht ihrem Lobe und noch weniger den Erwartungen des Meisters. Für alle seine Mühen und Arbeit erhielt derselbe nicht mehr als 15 Gulden. Paul Dax beschwerte sich hierüber in einem Schreiben vom 8. October an die Regierung, schilderte darin die schwere Aufgabe, die ihm gestellt ward, die unwegsamen Gebirge, welche er durchziehen musste, das Versäumnis an Arbeit und an Verdienst, den er Andern hätte überlassen müssen. So habe er für Mathäus Lang sel. Wappen und Schild zum Dreißigsten zu verfertigen zugesagt, da er aber die Karten habe vollenden müssen, so sei er, um das Wort halten zu können, gezwungen gewesen, jene Arbeit anderen Malern zu überlassen. Auch habe er bei eingetretenem Herbste, wo die Leute ihre zerbrochenen Fenster gegen die kalte Jahreszeit wieder in Stand setzen, viel Glasarbeit versäumt. Man möge ihm daher doch eine bessere Belohnung zutheil werden lassen und ihn gnädiglich bedenken, damit er und sein Weib und Kind „Nahrung haben mögen". Ob die Regierung seinen, wie es scheint, gerechten Vorstellungen und Bitten entsprochen hat, ist nicht zu ermitteln, jedenfalls beweist diese Bezahlung, wie gering die Leistungen der Künstler damaliger Zeit angeschlagen worden sind.

Im Jahre 1542 wurde Paul Dax von König Ferdinand mit Urkunde ddo. Speier 20. März zum Hofglaser ernannt und aufgenommen. Die neue Würde scheint keine große finanzielle Erleichterung gebracht zu haben, auch hatte er die Glasarbeiten für den Hof noch immer mit andern Meistern zu theilen. In einer Eingabe an die Regierung sagt daher der bedrängte Meister: er habe „nun 12 Jahre lang bei der jungen Königin Hofhaltung und bei beiden Regierungen mit Malen und in viel anderweg sich gehorsamlich brauchen lassen und gleichwohl geringe Besoldung empfangen", es seien „eben viel Maler allhier und wenig Arbeit", man möge daher, und weil er so viele Kosten auf die Erlernung der verschiedenen Zweige seines Handwerks aufgewendet habe, die Hofglaserarbeiten ihm allein überlassen. Die in diesem Jahre von der Kammer „für Malen und Glasen zu Hof" ihm ausbezahlten 19 fl. 59 kr. lassen jedoch schwer annehmen, dass seiner Bitte Folge gegeben worden ist. In den Bittschriften an den Hof und die Regierung erscheint der Jammer der Bittsteller freilich immer lauter und lebendiger als im Herzen derselben.

Im Frühling des folgenden Jahres finden wir den Meister Paul Dax wieder auf Reisen. Er wurde nämlich von der Re-

gierung nach Kitzbichl geschickt, um daselbst eine Karte des Bergwerks am Röhrerbichl und seiner Umgebung an Ort und Stelle zu untersuchen und zu prüfen, das Fehlende zu verbessern und dann noch eine neue Karte zu verfertigen. Er entsprach dem Auftrage und legte, von Kitzbichl zurückkehrend, der Regierung die von ihm angefertigten zwei Karten vor, jede 3 Ellen groß, wofür er sammt Zehrung 18 fl. 42 kr. von der Kammer ausbezahlt erhielt.

Bald nachher finden wir Paul Dax wieder in der Burg mit „Gemälwerk" beschäftigt. Leider wissen wir auch diesmal nicht, was er für den Hof gemalt hat. Die Rechnungs- oder Raitbücher wissen nur zu sagen, dass dem Meister für seine Künstlerarbeit bei Hof 54 fl. 31 kr. ausbezahlt worden sind. Nach der für die damalige Zeit und nach den Preisen, womit Kunstschöpfungen honorirt worden sind, nicht unbedeutenden Summe zu schließen, hatte Paul Dax eine größere Arbeit bei Hof ausgeführt. Außerdem erhielt er für Verglasen 19 fl. 42 kr. Doch sind uns ein paar kleinere Kunstwerke des Meisters aus diesem Jahre bekannt. Er malte und schmolz „der kaiserlichen und königlichen Majestät Wappen" auf Glas und „fasste" die beiden Wappen in „welsche Gehäuse". Sie kamen nach „Rottenburg in das Gschloß". Die andere Arbeit ist ein Gemälde für die Feldfahne der Bergwerksgesellschaft zu Sterzing. Die Figuren wurden nach der von ihm verfertigten Zeichnung auf Feingoldgrund und mit „guten und schönen Oelfarben" gemalt. Die Kammer zahlte ihm für diese Arbeit 26 fl.

Das Jahr 1545 scheint Meister Dax beinahe ausschließlich mit Arbeiten für Private verlebt zu haben. Die Kammer verzeichnet in ihren Rechnungen nur zwei auf unsern Meister lautende Posten: „Dem Paul Dax Maler für Malen und Glasen 6 fl. 57 kr." und: „Demselben, so die niederösterreichischen Lande und die daranstoßenden Gränzen in ein Carta gezogen, zwo gemacht und eine in die Kammer verehrt hat, 8 fl."

Bewegter als die letzteren Jahre war für Paul Dax das Kriegsjahr 1546, in welchem die Truppen der Verbündeten von Schmalkalden in Tirol einfielen und die Festung Ehrenberg einnahmen.

In Innsbruck wurde jedes Jahr am s. g. unsinnigen Pfinztag ein friedliches Kriegsspiel aufgeführt, es war der „Freudenzug" nach Wilten. An genanntem Tage zog nämlich die ehrsame Bürgerschaft von Innsbruck nach alter bisher noch nicht aufgeklärter Sitte, in voller Rüstung und schmucker Festkleidung, unter dem Kommando eines Hauptmannes, militärisch organisirt gen Wilten, belagerte nach

allen Regeln des Kriegs das Kloſter, berannte die Thore und nahm die fromme Feſtung im Sturm. Das Kloſter hatte gegen den durch Jahrhunderte gepflogenen und zu einem Rechte der Stadt geſtempelten Ueberfall der Innsbrucker keine anderen Waffen als frühzeitige Entſchuldigungen und Proteſte, die in der Regel nichts halfen, wenn nicht zufällig eine Peſtilenz, eine Theuerung oder andere Strafen Gottes ihnen Nachdruck gaben. Zum Hauptmann, Fähnrich und Feldwaibl des Zuges wurden die angeſehenſten und ſtattlichſten Männer der Stadt gewählt, denn jene drei Chargen waren „hohe Aemter“. Bei einem ſolchen Freudenzuge finden wir nun wiederholt unſern Paul Dax. Nach dem bereits erwähnten Bildniſſe, welches von dem Künſtler ſelbſt gemalt wurde, war Paul Dax ein ſchlanker, hübſcher Mann; ſein kluges, lebendiges Geſicht ſchmückt ein blonder Schnur- und Vollbart, als Hauptbedeckung trägt er den ſchiefgeſtellten breitkrämpigen Hut der Landsknechte, und daran ein durch einen Pfeil durchſchoſſenes Herz als Kokarde. Wol ein Sinnbild erlittener Liebesſchmerzen vergangener Zeiten. Ein rothfarbiges, von dunklem Deſſin durchwirktes Wamms deckt in äußerſt kurz genommener Taille ſeinen Oberkörper. Das Wamms iſt unter dem Halſe ſtark ausgeſchnitten, ſo daſs das weiße, fein gefältelte und mit einem Goldbörtchen verzierte Hemd hervortritt. Den mit einem kurzen hängenden Kragen verſehenen und mit einem ſchwarzen Streifen eingefaſsten Mantel hat er leicht über die linke Achſel geworfen. Seine mit goldenen Ringen geſchmückte linke Hand hält den Schwertgriff, während ſeine Rechte in die Hüfte eingeſtemmt erſcheint, wodurch der Charakter des entſchloſſenen Mannes noch mehr in den Vordergrund tritt.[1])

So, wie er ſich hier gemalt, erſcheint Paul Dax in ſeinem feſtlichen Anzuge und ſo dürfte er auch beim Freudenzuge nach Wilten erſchienen ſein, zu welchem die Feſtkleidung offiziell vorgeſchrieben war.

Kriegsgewandt entwarf er als „Waibl“ der nach dem Blute des Kloſterkellers lechzenden Innsbrucker den Angriffsplan, vertheilte die Mannſchaften mit klugen Inſtruktionen auf die beſtimmten Plätze und ſtellte das Geſchütz auf den wirkſamſten Punkt. Der erſte Kanonenſchlag war das Zeichen zum Sturm. Todesmuthig ſtürzten die Truppen aus ihrer Aufſtellung, jede Abtheilung auf den ihr

[1]) Das Bild iſt ganz in der Weiſe des Holbein gemalt, ſehr ſtreng und charakteriſtiſch gezeichnet und mit großem Fleiß und Verſtändnis durchgeführt. Ich habe das ſeltene Bild photographiren laſſen. — Siehe den Abdruck vor dieſem Aufſatze.

zum Angriff angewiesenen Punkt des Klosters, das den in weiser Berechnung zusammenwirkenden Kräften nicht widerstehen konnte und sich ergab. Der siegenden Mannschaft von Innsbruck folgten die Frauen, welche dem Freudenzuge in Wägen nachgefahren waren und theilten die eroberten Freuden des Weines und der Lustbarkeiten mit ihren tapfern Männern.

Paul Dax war der Held des Tages, seine Kriegskenntnis allgemein bewundert. Das Vertrauen, welches er sich hier bei dem friedlichen Manöver und durch seinen alten Kriegsruhm erwarb, trug ihm im Sommer des Jahres 1546 eine Hauptmannsstelle im Ernste des Krieges ein.

Es sei mir erlaubt, über den Antheil, welchen die Stadt Innsbruck an der Vertheidigung des Landes gegen die schmalkaldischen Truppen nahm, etwas ausführlicher zu berichten. Ich stütze mich hiebei insbesondere auf die noch nicht benützten Rathsprotokolle des Magistrats.

Am 10. Juli erhielt ein ehrsamer Rath der Stadt einen königlichen Befehl, dass die städtischen Unterthanen sich „mit Harnisch, Wehren und anderem gefasst machen", damit beim ersten Aufruf oder „wann der Glockenstreich angeht, ein Jeder, wohin man ihn verordnet, gerüstet sei." Es war nämlich in Innsbruck die Nachricht eingetroffen, „das schmalkaldische Kriegsvolk zu Füssen sei Vorhabens, an die Klause gen Ehrenberg zu ziehen und dieselbe einzunehmen". Auf weiteren hohen Befehl wurden alle Bäcker aufgefordert, sich mit Getreide und Brod zu versehen. Roggen und Mehl wolle ihnen die Regierung beschaffen, auch wurde ihnen Belohnung zugesagt. Der Vorrath der Bäcker bezifferte sich aber auf nicht mehr denn 54 Mutt, 2 Drittheil Roggen und 1 Drittheil Waizen.

Abends 5 Uhr desselben Tages hatte sich der Rath und der ganze Ausschuss („Zusatz") versammelt. Der Bürgermeister Andrä Fröhlich trug der Versammlung vor: Die Herren der Regierung hätten 100 Knechte verlangt, welche unverzüglich ausgerüstet und nach Ehrenberg geschickt werden sollten. Auch die von Hall müssten 100 Knechte schicken und beide Theile sollten so lange in Ehrenberg bleiben, bis die Knappen von Schwaz, deren „bis in die 1000 angenommen" würden, hinauskämen. Das erfordere die unvermeidliche Nothdurft.

Der hierauf gefasste Beschluss des versammelten Rathes und Ausschusses lautete: „Der Herr Bürgermeister soll mit etlichen Herren des Rathes zum Vice-Statthalter Christof Philipp Graf Lichtenstein gehen und Sr. Gnaden anzeigen, es wäre mehr von

Nöthen, Volk zur Stadt zu bringen, als davon zu nehmen und zwar in Ansehung des kostbaren Edelschatzes der königlichen Kinder, welche die königliche Majestät dieser Stadt anvertraut habe[1]), ferner wegen des großen Geschützes (im hiesigen Zeughause), der Salzpfannen und des Bergwerks (in Hall). Es soll ferner vorgestellt werden, welch' entsetzlicher Schaden in dieser Hinsicht aus dem Wegziehen der Mannschaft erwachsen könnte und „derohalben mit Sr. Gnaden demüthiglich konversirt werden, damit der Ausschuss verschont bleibe; wo nicht, so wolle der Rath sehen, aufs möglichste seine 20 oder bis in die 30, 40 Mann auszuschießen."

Die Antwort des Grafen Lichtenstein war, die Stadt möge, wenn sie die 100 Mann nicht stellen könne, wenigstens 50 Mann ausschießen, dieselben aber am nächsten Morgen 3 Uhr abmarschiren lassen.

Auf dies hin wurden 45 Mann „ausgeschossen" und dieselben auf 9 Uhr abends aufs Rathhaus beschieden.

„Mittlerweile und inzwischen", sagt das Rathsprotokoll des Magistrats weiter, „ist leider durch Herrn Regenten Blasi Khuen die Post und Zeitung gekommen, wie dass die Schmalkaldischen das Schloss und die Klausen Ehrenberg ohne allen Schwertschlag und ohne alle Gegenwehr mit 7000 Mann zu Fuß und 300 Pferden eingenommen haben."

Wie rathlos die Herren der Regierung über den Fall der Veste gewesen sind, geht wol am besten daraus hervor, dass sie den Bürgermeister und etliche vom Rathe rufen ließen und sie „baten, sie sollen doch ihren getreuen Rath geben, wie und welchermassen man im Lande Vorsehung thue, etwa mit Abwerfung aller Brücken bis herab gen Innsbruck und nach dem Rathschlag des Herrn Castlalt mit einer Gegenwehr des Volks bei St. Martinswand."

Bürgermeister und Rath hielten sich zur Beurtheilung dieser Sache für inkompetent, ließen aber von Stund an alle Kriegsleute der Stadt, darunter Paul Dax, Georg Lidl, Paul Natschgart und Wolfgang Jäger vorladen, ihre Meinung mitzutheilen. „Da ist ein völliger Rathschlag gewesen", sagt das Protokoll, „man soll mit Macht auf sein, dem Feind unter die Augen ziehen und nicht warten, bis er uns vor die Thüre komme."

Die Regierung, welcher dieser „Rathschlag" mitgetheilt worden war, hatte aber nicht so viel Muth im Leibe, als die Kriegsleute

---

[1]) Erzherzog Karl und die Erzherzoginnen Magdalena, Margaretha und Eleonora, Kinder des Königs Ferdinand hielten hier Hof.

und der weise Rath der Stadt. „Die Herren der Regierung haben es durch die Bank (d. h. einstimmig) abgeschlagen, dem Feind unter die Augen zu ziehen.“ Dafür wollten sie den Herrn v. Völs um 5 Uhr früh dem Wasser entlang hinaufschicken, die Brücken überall niederzuwerfen, und verlangten hiezu etliche zu dieser Operation taugliche Leute von der Stadt. Auch wollten sie „den Glockenstreich gehen lassen.“

Bürgermeister und Rath waren jedoch mit dem voreiligen Sturmschlagen nicht einverstanden, es würde dies, meinen sie, „allenthalben im Lande, sonderlich beim gemeinen Manne, einen großen Schrecken und etwa gar eine Empörung gebähren“. Hingegen wurden sogleich „etliche Herren ausgeschossen, morgen mit dem Herrn v. Völs hinauf zu reiten, um die Brücken abzuwerfen“.

Die Herren der Regierung fanden sich damit einverstanden und gingen vom „Glockenstreich“ ab.

Sonntag 11. Juli früh versammelte sich der ehrsame Rath, der Bürgermeister und die Gemeine im Ballhause und es wurden 100 Mann ausgeschossen, die 2 fl. auf die Hand bekamen. Am selben Tage war in Schwaz der Glockenstreich gegangen und abends trafen schon 6 Fähnlein von dort in Innsbruck ein, mit denen Tags darauf nach geschehener Musterung im Saggen auch das Innsbrucker Fähnlein nach Zirl ins Feldlager abmarschirte. Gleichzeitig wurden auch 32 Geschütze aus dem Innsbrucker Zeughause dahin abgeführt. Denn gleichzeitig mit der Hiobspost vom Falle Ehrenbergs kam die Nachricht nach Innsbruck, „dass die Schmalkaldischen 50.000 Mann stark und mit 1500 Pferden herein bis gen Aiterwang gerückt und Willens seien, die Ferner Klause einzunehmen und gar bis hieher zu ziehen.“ Bekanntlich rückte jedoch der Feind nicht weiter vor.

Das Innsbrucker Fähnlein stand gerade eine Woche im Felde zu Zirl, als ihre Führer schon alle Kriegslust und allen Muth verloren hatten. Sonntags 18. Juli kam nämlich Michael Pöcht, Baumeister, vom Innsbrucker „Kriegsvolk“ in Zirl an den Rath der Stadt geschickt, mit dem Begehren, „ein ehrsamer Rath möge bei den Herren der Regierung so viel handeln, dass ihrer (der Helden in Zirl) so viel als möglich verschont und anheim zu ziehen erlaubt würde.“

Es war nämlich auf Montag 19. Juli eine Musterung angesagt, bei welcher ein großer Theil des in Zirl gelagerten Kriegsvolkes entlassen werden sollte.

Der Stadtrath beschloss, es soll der Bürgermeister mit Michael Huber und Georg Marquard Montags in aller Früh hinaufreiten

und mit dem Hrn. Obersten v. Kastlalt sich unterreden, insbesondere aber ihn zu bestimmen suchen, dass er, wenn etwa die Kriegsknechte von Innsbruck und Hall zusammengestoßen würden, das Fähnlein[1]) von Innsbruck „fliegen und brauchen" lasse, und nicht etwa das von Hall, denn die Stadt Innsbruck habe in „allen Landtagen und Ausschüssen vor denen von Hall den Vorgang".

Der am Abende des 19. Juli noch zurückkehrende Bürgermeister trug dem Rathe über sein Kriegsvolk zu Zirl Folgendes vor: Der Oberst von Kastlalt habe von dem Innsbrucker Fähnlein (100 Mann) 50 ausgewählt, den übrigen heimzuziehen erlaubt. (Dasselbe geschah auch beim Haller Fähnlein.) Der Hackensteiner (wol der Hauptmann der Innsbrucker) und der Fähnrich hätten erklärt, nicht länger mehr dienen zu wollen. Der Fähnrich Fröhlich habe das Fähnlein dem Asam Messerschmied übergeben.

Ueber diese Nachricht gerieth der Stadtrath in große Aufregung und „beschwerte sich zum Höchsten." Es wurde beschlossen, dem feigen Fähnrich vorhalten zu lassen: „welcher Schimpf gemeiner Stadt daraus entstünde, soll Hr. Fröhlich selbst bedenken; jetzt, wo es an das Treffen gehe, wolle er davon ziehen! Er möge bedenken, welcher Schimpf für ihn und eine ganze Freundschaft (Hans Fröhlich war ein Bruder des damaligen Bürgermeisters) auf lebenlang, sowie der ganzen Gemeine daraus entstehe. Das Fähnlein sei von einem Rathe ihm überantwortet und anbefohlen worden, er hätte es einem Rathe wieder zu Handen und nicht gleich einem andern geben sollen". Er möge das Fähnlein „wieder annehmen und vollaus verwesen".

Hans Fröhlich, der inzwischen bereits heimgekehrt war, rechtfertigte sich vor dem Stadtrath, indem er vorbrachte: es habe ihm der Hr. Kastlalt und der v. Völs erlaubt, das Fähndl dem Asam Messerschmied zu überantworten. Andern hätte man auch erlaubt, sich durch einen Substituten vertreten zu lassen. Der Stadtrath war aber mit diesen Entschuldigungen nicht zufrieden. „Nach langem Disputiren und Gegen- und Einred" sprach hierauf der Fähnrich Fröhlich: er könne sich nichts Anderes denken, als der Rath sehe sein Verderben gerne, wenn er ihn wieder hinaufzugehen zwinge. Müsste er aber wieder ins Feld rücken, so würde er gewisslich zu Grunde gehen. Dieser grausame Vorwurf an den Stadtrath wurde ihm

---

[1]) Unter Fähnlein wird sonst eine Anzahl Kriegsleute, gewöhnlich 100—300 Mann, verstanden; hier ist die Fahne selbst gemeint, deren Tragen eine Ehrencharge bildete.

jedoch von diesem „auf das höchste verwisen“. Man beschloss, ihn heimgehen zu lassen, jedoch mit dem, dass er auf Vorladung alsbald wieder erscheine. Auf den folgenden Tag aber wurde nebst dem Rath auch der ganze Zusatz (Ausschuss) zu einer weiteren Berathung des Fähnrichs und anderer Sachen wegen beschieden.

Rath und Zusatz erschienen zur bestimmten Stunde. Die Angelegenheit in Betreff des Fähnrichs und seines Fähndls, zur Zeit die wichtigste Angelegenheit der Stadt, wurde nach der Länge vorgetragen und auseinander gesetzt. Der Bürgermeister, um dessen Familienehre es sich handelte, war nicht erschienen. Der Beschluss des Raths und Zusatzes lautete: Hans Fröhlich soll des Fähnleins erlassen werden, der Bürgermeister aber und zwei Rathsherren sollen zum Hrn. v. Kastlalt hinaufreiten und den Paul Dax, auch den Reinbecken und den Paul Natschgart mitnehmen. Die Gesandtschaft möge sodann mit dem Kriegsobersten namentlich des Fähnleins wegen auf das glimpflichste unterhandeln. Sie möge Hrn. v. Kastlalt vorbringen, dass es nicht eines ehrsamen Raths Meinung oder Befehl gewesen sei, das Fähnlein einem andern zu übergeben, es sei dies vielmehr ohne sein Wissen und Befehl geschehen. An Stelle des Hans Fröhlich habe der Stadtrath den Michael Witz als Fähnrich ernannt und die Gesandschaft soll denselben als solchen dem Kriegsobersten „präsentiren und ihm — dem Witzen — das Fähnlein überantworten und befehlen, inmassen dem Hansen Fröhlich geschehen.“

Dieser Rathschlag wurde dem Bürgermeister mitgetheilt, welcher jedoch, da die Sache seinen Bruder betreffe, sich weigerte, die Mission zu übernehmen. Er und die andern Herren hätten es dem Herrn v. Kastlalt überlassen, nach seinem Gutdünken mit dem Fähnlein und der Besetzung der anderen Aemter zu verfügen. Er wolle jedoch nochmals einen Rath und Zusatz zusammentreten lassen. Dies ist denn auch geschehen, allein Rath und Zusatz blieben bei ihrem gefassten Beschluss, doch erließen sie dem Bürgermeister in Anbetracht seines guten Grundes die Anführung der Deputation, welche nun der Stadtschreiber übernahm.

Die Deputation trug nun dem Kriegsobersten die Angelegenheit des Fähnrichs mit folgenden Worten vor: „Dieweil bei dieser Stadt gebräuchlich, dass einem ererbten Bürgerssohn das Fähnlein zu tragen, es sei zu Schimpf oder Ernst, gegeben und überantwortet wird, so wäre ein ehrsamer Rath gedacht, das Fähndl dem Michael Witz zuzustellen, doch nit anderst dann was seiner Gnaden hierin gefällig wäre.“

Der Obrist von Kastlalt antwortete, der weise Rath soll darin handeln, was ihm gefällig. Es gelte ihm gleich und sei ihm einer wie der andere. Er wolle auch einem Rath in seine Gebräuche nicht eingreifen u. s. w. Sie sollten das selber ausmachen.

Mit diesem Bescheid kehrte die Deputation nach Innsbruck zurück. Die liberale Antwort des Kriegsobersten gefiel dem weisen Rathe und dieser sendete sofort abermals die Deputirten in das Feldlager mit dem Auftrage, den Michael Witz zum Fähnrich, den Paul Dax zu einem Hauptmann, den Asam Messerschmied zu einem Feldwaibl zu setzen, „und das sind die drei hohen Aemter". Diese drei Männer sollen die Deputirten dem Feldobrist Hrn. v. Kastlalt zu dessen Wolgefallen präsentiren. „Das ist auch geschehen, gar zu Telfs oben und hat sich der Hr. v. Kastlalt die drei Personen wol gefallen lassen."

Damit war denn die Frage des Fähnleins, welche in den Augen der Innsbrucker an Wichtigkeit der des schmalkaldischen Krieges selbst gleichgekommen zu sein scheint, erledigt, zugleich aber auch für das Kriegsvolk von Innsbruck ein tüchtiger Hauptmann auserwählt.

Das Fähnlein Kriegsleute, das dem neuernannten Hauptmann Paul Dax unterstand, war jedoch nur zum Theil Innsbrucker Mannschaft. Wir haben schon oben gehört, dass von den 100 Mann Innsbrucker Knechten 50 ausgemustert wurden und heimziehen konnten. Zu den zurückbehaltenen fünfzig Mann Innsbruckern wurden 72 Mann Freiwillige aus Schwaz gestoßen und unter ein Fähnlein vereinigt.

Berichte aus dem Feldlager zu Zirl haben sich keine erhalten und so haben wir denn auch über die Hauptmannschaft unseres alten Kriegshelden und Malers Paul Dax keine näheren Nachrichten. Zu einem Zusammenstoss mit dem Feinde ist es nicht gekommen. Nur eine einzige, aber eine gemüthliche Notiz, welche auf den Hauptmann Paul Dax sich bezieht, hat sich aus der Zeit des Feldlagers bei Zirl im Rathsprotokolle der Stadt erhalten.

Nachdem Paul Dax als Hauptmann an die Spitze des Fähnleins der vereinigten Innsbrucker und Schwazer Kriegsleute gestellt war, verlangte er von dem Stadtrath, er möge ihm ein Ross hinaufschicken, da es ihm als einem Hauptmann doch zu reiten gezieme. „Das hat sich ein ehrsamer Rath wohl gefallen lassen und mit dem Peter Leberfsorger gehandelt, dass er ein Ross herleihe, wofür ihm ein Rath gut sein wolle. Also ist dem Hauptmann Paul Dax solches Ross zugeschickt und daneben ihm geschrieben worden, dass er's in gutem Befehl habe, damit ihm — kein Nachtheil widerfahre!"

Neben den Gefahren, die dem geliehenen Pferde des Hauptmannes in einem Feldzuge gegen den etwas bedenklichen Feind erwachsen könnten, hat jedoch der weise Stadtrath von Innsbruck auch der Beschwerlichkeiten der Mannschaft nicht vergessen. Er sendete allsogleich 40 Gulden an den Hauptmann Dax mit dem Auftrage, einem Jeden der Innsbrucker Knechte, „der nicht viel Geld habe, ein Darleihen zu thun."

Wie lange und wo überall das Innsbrucker Fähnlein im Felde gelegen, ist nicht zu ermitteln, ebenso auch nicht die Zeit der Rückkehr. Die letzten Auszahlungen an Paul Dax sind „ein halber Monatssold, angefangen vom 4. August zur Bezahlung der 72 Personen von Schwaz, so sich zu dienen frei angeboten haben und unter sein Fähndl gestoßen worden sind", ferner „zwanzig Uebersold auf Paul Dax, verordneten Hauptmann über die 50 Personen von Innsbruck und die 71 Freiknecht von Schwaz, angefangen am 25. Juli und am 8. Tag dieses Monats August beendet." Jedenfalls war am 11. August die Dienstzeit des Hauptmanns Paul Dax bereits abgelaufen, da er an diesem Tage dem ehrsamen Rathe „einen vom Hrn. Obristen v. Kastlalt über sein und seiner Knechte Wohlhaltens und ehrlichen Ausscheidens verfertigten Paßport" vorgelegt und davon eine „glaubwürdige Abschrift begehrt hat", was ihm auch zu geben bewilligt wurde. Von einem Danke der Stadt an ihren Hauptmann hat das Protokoll nichts verzeichnet, sein Schweigen über die Verdienste des wackern Mannes ist jedoch ein Beweis, dass er seine Sache gut gemacht, auch das geliehene Ross „in gutem Befehl" gehalten habe.

Am 15. August wurden von der Stadt auf Verlangen der Herren der Regierung wieder 50 Mann ausgeschossen und gerüstet. Ob sie noch ins Feld gerückt sind, ist nicht zu ermitteln. Am 5. September wurde Ehrenberg von den Tirolern wieder zurückerobert. Das Rathsprotokoll sagt hierüber: „Am 5. Tag September um 2 Uhr Nachmittag ist von dem Herrn v. Kastlalt das Schloß und die Klause Ehrenberg wiederum mit Hilfe Gottes eingenommen worden. Das Schloß ist mit vierthalbhundert Schüssen aus 4 Falkonen und 3 Singerinnen beschossen worden, also dass die Feinde nimmer im Schloß bleiben mochten, und hinter dem Schloß gelegen nachmals entlaufen sind." Die Veste Ehrenberg war durchaus nicht so fest gebaut, um der Wirkung des damals schon ziemlich ausgebildeten Geschützwesens zu widerstehen oder auch nur einen Sturm auszuhalten. Was die Eroberung der Festung durch Schmalkaldner betrifft, darf man sich in Anbetracht der ganz unverlässlichen, nur

aus 71 Knechten bestehenden Besatzung, welche zudem noch auf die Klause und das höher gelegene Schloss vertheilt war, über die Uebergabe der Veste durch den Kommandanten Thun um so weniger wundern, als nicht die geringste Aussicht war, gegen den 2000 Mann starken und zur Nachtzeit die Veste stürmenden Feind sich auch nur einige Stunden zu halten. Ebenso scheint mir die Wiedereroberung kein großes militärisches Kunststück gewesen zu sein, da drei einzige größere Geschütze (die Wirkung der 3 Falkonen ist kaum in Anschlag zu bringen) das Mauerwerk und die Thürme des Schlosses mit wenigen Schüssen niederwarfen.

In Innsbruck scheint man jedoch auf die Wiedereroberung der von den Schmalkaldnern besetzten Veste noch nicht sobald gerechnet zu haben. Unterm 4. September schreibt die Regierung an den Kommandanten der Belagerung, Herrn v. Kastlalt, es werde demnächst Paul Dax „ein alter erfahrener Kriegsmann", zu ihm hinauf in das Feldlager kommen. Er möge ihn, wenn er ihn für tauglich erkenne, wol gebrauchen. Der eigentliche Grund, dass Paul Dax nach Ehrenberg geschickt wurde, war jedoch ein anderer. König Ferdinand hatte nemlich der Regierung zu Innsbruck den Befehl ertheilt, „den Bau und die Befestigung von Ehrenberg in ein Modell zu stellen, die Belagerung des Schlosses und der Klausen zu besichtigen und zu konterfeien" (zu zeichnen).

Paul Dax ist nach einem Schreiben der Regierung an Herrn v. Kastlalt vom 21. September erst an diesem Tage nach Ehrenberg abgereist. Er erhielt ein Empfehlungsschreiben an den Kommandanten und dieser die Weisung, in Angelegenheit des „Modells oder Visirs" dem Paul Dax an die Hand zu gehen und „dem Maler einen besonderen Ort im Gschloß anzuweisen, wo er die Visierung unverhindert von den Knechten ruhiglich machen könne."

Eine künstlerische Aufgabe erhielt Meister Paul Dax von der Regierung, deren Urkunden natürlich nur das erwähnen, was er für sie gearbeitet, erst wieder im Jahre 1548. Im Vorjahre hatte Dax für dieselbe nur die von ihm verfertigte, 4 Ellen lange Karte der Grenzen gegen Bayern „wieder neu aufgerissen und mit Farben ausgestrichen." Diese Karte wurde der königlichen Majestät nach Regensburg geschickt.[1]) Ferner verfertigte er eine Karte der streitigen Gegenden in Brandenberg und Weitlahner auf 3 Regalbögen und eine Planzeichnung des Hofgartens.

---

[1]) Am 17. Dezember 1547 wurde Dax mit „etlichen Steinpockgehürn" zum Kaiser nach Augsburg gesendet (Miss. a. H. f. 350).*

Im abgelaufenen Jahre erwarben der Chor zu Innsbruck den Besitz eines ganzen Bronzen. Es war des Peter Vischer. Sohn Karls V.

Die Forderungen, welche zum würdigen Empfange dieses Ehrengastes gemacht wurden, betrafen zwar vorzugsweise den leiblichen Theil des hohen fürstlichen Verstorbenen und seiner Dienerschaft „in der nassen und kühlen Herberg", aber es fehlte auch die Kunst der Schmeichelei herangezogen, den heidnischen Prunk zu „verchristen".

Als ein merkwürdiges Beweis der Verehrung, die im 16. Jahrhunderte der k. k. Ehrenpforte, deren Gemälde und Material sich nach der Gewohnheiten und dem Stande des zu Verehrenden richtete.

Der Ehrenpforte, welchen die Tiroler Landschaft dem Kaiser zur Verehrung gegen zu lassen beschloss, zu dem auch auch der Chor gehören zu haben scheint, sollte durch die ersten Künstler Innsbrucks einen höhern Werth, den Werth der Kunst erhalten. Für der Zeichnung für die bildlichen Darstellungen auf dem mehren Silberschilde wurden die Maler Paul Tax, Hans Bockhamer und Degen Pinzger berufen: den Guss des Ehrenschildes hatte Gregor Löffler, Bildgießer und Bürgermeister übernommen. Leider sind uns weder die Zeichnungen der drei Maler erhalten, noch ist auch die Idee bekannt, welche denselben zu Grunde lag. In Rücksicht auf das in diesem finanziellen Erfindungen sich verschaffende Gewicht des Silberschildes ist auch nicht anzunehmen, dass derselbe ein hohes Alter erreicht oder gar bis auf unsere Tage sich erhalten habe. Interessant ist es, aus den Rechnungen der Kammer zu ersehen, um wie viel damals die technische Kunst des Graveurs höher angeschlagen wurde, als die productive Kunst des Malers. Paul Tax erhielt 1 fl. 30 kr., Hans Bockhamer 30 kr., Degen Pinzger 1 fl. 30 kr., in Summa 3 fl. 30 kr. „für ihre gemachte Zeichnung des Ehrenschildes und Bildung, so man dem Kaiser zu Ehren machen lassen." Dagegen erhielten die drei Gehilfen des Löffler, „die zur Graving und Formung gemelten Silber Ehrenschildes viel Müh gehabt, zu einem Trinkgeld 5 Gulden": Gregor Löffler aber für den Guss[1] „4 Eimer mäßigen Zeugs zu einer Verehrung".

---

[1] Die Kunstkosten der Legierung betrugen 36 Mark und 13 Loth Feinsilber. Der ganze Ehrenschild wog 174 Mark.

[2] Die Modellierung des Ehrenschildes geschah durch einen Bildhauer aus Brixen.

Am Jahre 1850 [illegible] [illegible] [illegible]

Pusterthal, sowie das Stift Trient und was deren Enden in sich begreift, in eine Karte zu bringen."

Der Plan, diese schöne Aufgabe zu vollenden, beschäftigte den alten Meister noch im Sommer des Jahres 1559 sehr lebhaft. Unterm 27. Juni schreibt er an die Regierung unter Hinweisung auf seine bereits vollendete Arbeit, er habe mit der Karte des südlichen Landestheiles bereits begonnen, da er aber diesen weniger genau kenne, dort aber viele namhafte Orte seien, so sei es nothwendig, dass er diesen Theil „persönlich bereise und abverzeichne, um Alles in die rechten Punkte und Linien setzen zu können." Er machte sich anheischig, die Arbeit noch im Laufe des Jahres zustande zu bringen, wenn man ihm mit Hilfe und Zehrung entgegen komme, ein Pferd und einen Fußboten zur Verfügung stelle und einen Generalbefehl an alle Obrigkeiten mitgebe, damit ihm dieselben die nöthigen Leute verordnen. Die Regierung und Kammer berathschlagte hierüber am 3. Juli und schlug das Anerbieten ab.

Die Karte von Nordtirol des Paul Dax, die älteste bisher bekannte, scheint leider verloren gegangen zu sein.

Von den künstlerischen Arbeiten unseres Meisters aus seinen letzten Jahren sind uns größtentheils nur Glasmalereien bekannt. Nach einem Schreiben desselben aus Innsbruck 1. Februar 1553[1]) hatte er eben das Wappen des Maximilian v. Thun, Fürschneider der Herzogin Katharina v. Mantua, und vor demselben das Wappen des Johann v. Wolkenstein in Glas geschmelzt und vollendet. Für das erstere beanspruchte er 8 Gulden.

Unter den übrigen Glasmalereien des Paul Dax sind zwei von größerem Umfange. Die eine war für die neue Stiftskirche zum hl. Kreuz (jetzt Franziskaner-Hofkirche), die andere für den Rathssaal in Ensisheim bestimmt.

Die von König Ferdinand I. nach dem Sinne und Willen des Kaisers Maximilian erbaute Kirche zu Innsbruck wurde im spätgothischen Stile mit einigem modernen Beigeschmacke aufgeführt. Sie hatte immerhin einen vorherrschend deutschen Charakter, während sie jetzt baulich gar keinen mehr hat. Die Fenster waren mit zierlichem Maßwerk geschmückt und mit dem Farbenschmelz prächtiger Glasmalereien geziert. Sie stammten zum Theile aus der Werkstätte des Paul Dax.

---

[1]) Aus dem Thunschen Archiv zu Brughier, mitgetheilt von P. Just. Ladurner.

Auch bei dieser Arbeit hatte Meister Dax Konkurrenten, und der Sieg, den er darüber davon trug, zeugt eben wieder für seine treffliche Arbeit. Paul Dax hatte jedoch die Glasmalereien für die genannte Kirche nicht sämmtlich vollenden können, da während dieser Arbeit eine Krankheit und dann der Tod seinem Künstlerleben ein Ziel setzte. Von ihm wurden „in Zeit seines Lebens dreizehn Wappen der österreichischen Lande für den Stiftbau gar vollendet und acht davon auch eingesetzt." Die Kammer war knauserisch genug, seinen Erben von dem unbezahlten Rest seines Guthabens zwei Gulden abzuziehen, weil an einem Wappen etwas gebrochen war. Nach seinem Tode wurde die Anfertigung der übrigen „geschmelzten Wappengläser" einem Niederländer Meister übertragen, welcher jedoch die Arbeit später wieder ablehnte, worauf König Ferdinand befahl, man soll „eine andere taugliche Person dazu ordnen."

Von allen diesen Glasmalereien ist, gewissermaßen selbstverständlich, keine Spur mehr zu finden. Der Rest wurde sammt dem Maßwerk von unserer ehemaligen Baudirektion herausgenommen und durch eiserne Fensterrahmen mit gewöhnlichem Glase ersetzt.

Erwähnenswert ist noch in Betreff dieser Kirche zum hl. Kreuz, dass Paul Dax in dem Jahre, in welchem mit dem Bau derselben begonnen werden sollte, auf Befehl und Kosten der Kammer nach Augsburg geschickt wurde, um die dortige Kirche zum hl. Kreuz, „wie dieselbe inwendig mit Gewölben, Pfeilern und Gebäuen gelegen, abzumessen und abzureißen, auch wie dieselbe auswendig gebaut ist, sammt dem Thurm abzuzeichnen." Dax hatte nach seiner Rückkehr „alhie die ganz Kirchen auf 3 Regalbogen groß in Grund in sein ordentlich verjüngt Maas gestellt". Es scheint, dass diese Arbeit mit den Plänen zum Kirchenbau in Innsbruck in Verbindung steht. Gewiss ist, dass Dax bei den Regierungsbauten Einfluss genommen hat. Zu dem Hofbaumeister Paul Ufchal stand er in sehr freundschaftlichen Beziehungen, auch ist von ihm bekannt, dass er die Pläne zum Neubau im Kräuterhause, zur Stadtschule und zu der Kapelle im Friedhofe in Innsbruck verfertigte. Dass er beim Bau der Befestigungen der Stadt Glurns bethätigt war, wurde bereits erwähnt. Doch kehren wir zur Glasmalereiarbeit des Künstlers zurück.

Eine zweite bedeutendere Bestellung auf Glasmalereien erhielt Paul Dax im Jahre 1554. Unterm 7. Juni schreiben der Landvogt, die Regenten und Räthe im oberen Elsass an die Regierung in Innsbruck, sie hätten in ihrem neugebauten Rathshause in Ensisheim „eine große Rathsstube dermassen zugerichtet", dass sie nun darin Rath halten könnten. In den Fenstern derselben hätten sie

aber 18 „blaße Feldungen gelaſſen, darin geſchmelzte Wappen gehören und kommen ſollen.“ Sie hätten es „für ehrlich und anſehnlich gehalten, daſs der k. Majeſtät Wappen darin zur Zier geſetzt werden“. Sie erſuchten daher, dieſelben nach angegebener Größe auf ihre Koſten malen und ſchmelzen zu laſſen und ſie dann zu überſenden. Die hieſige Regierung ließ Paul Dax eine Zeichnung und einen Koſtenüberſchlag machen. Der Meiſter ſtellte die Koſten auf 5 fl. per Stück und ſagte, „geringer könnte er's nit machen, weil die erbländiſchen Wappen faſt alle Löwen und Adler und andere Thiere ſeien, die faſt alle ausgezogen werden müßten.“ Er habe die Wappen für den Saal in die Burg eines in das andere um 8 fl. gemacht, „einſchichtig“ könnte er ſie aber unter 12 fl. nicht liefern. Der vielfältigen Kriegsläufe wegen ſeien auch die zu ſolcher Arbeit tauglichen Geſellen ſchwer zu bekommen. Auf den Beſcheid der Regierung, er ſolle ein Wappen für Enſisheim zu einer Probe machen, erwiderte er am 14. September, daſs dies bald nicht ſein könne. Er habe jetzt nicht viel geſchmelzte Arbeit und ein Stück allein zu brennen, komme viel zu theuer. Uebrigens hätte er ja ſo viele geſchmelzte Wappen zu der k. Majeſtät und der gnädigen Herren Wolgefallen gemacht „und ſonſt auch inner und außer Landes dergleichen viel Arbeit geliefert, darob männiglich wohl zufrieden geweſen.“ Was den Preis anbelangt, ſagt er, wenn er auch nur einen Schild ſtatt drei in ein Glas zu malen und zu brennen habe, ſo müſste dafür der eine Schild um das größer ſein; er könne ſomit die Arbeit nicht billiger machen. Auf dies hin erhielt Paul Dax die Beſtellung. Am 13. Dezember meldet er bereits, daſs er „mitſammt einem Glasmaler und einem Glaſergeſellen und Jünger bis in die zehnte Woche daran arbeite und nun zehn Stücke bis auf das Brennen fertig ſeien.“

Nach Vollendung der Arbeit überſchickte Paul Dax dieſelbe nach Enſisheim, wo ſie jedoch nicht die volle Zufriedenheit der Beſteller erhielt. Es waren die Wappen von Ungarn, Böhmen, Dalmatien, Kroatien, Slavonien, Spanien, Oeſterreich, Burgund, Brabant, Steyr, Kärnten, Krain, Würtemberg, Schwaben, Burgau, Habsburg, Tirol und Elſaſs. Der Landvogt von Elſaſs, Jörg Helfenſtein, ſchreibt darüber, es ſei daran „der mehrer Theil nit geſchmelzt, ſondern an vielen Orten mit Oelfarben, die das Wetter nit leiden mögen, gemalt.“ Die Glasmaler in Elſaſs, welche die Arbeit mit neidiſchen Blicken betrachteten, dürften die Mängel wol übertrieben dargeſtellt haben; es mochte aber der Fehler des Meiſters Dax groß oder klein ſein, er war hinreichend eine weitere Beſtellung abzu-

schneiden. Die Glasmaler in Elsass erboten sich, ein Stück geschmelzten Wappens für zwei Gulden zu liefern, und um diesen Preis die Herstellung von weitern 24 Wappen für die andere Stube des Rathhauses zu übernehmen. Sollte nun, schreibt der Landvogt, in Tirol die Arbeit um diesen Preis nicht gemacht werden können, so möchten ihm die Herren der Regierung zu Innsbruck blos die Zeichnungen zu den Wappen übersenden. Dabei scheint es auch geblieben zu sein, da sich in den Raitbüchern nur die Ausgabe für die ersteren 18 Wappen im Betrage von 90 fl. verzeichnet findet.

Im Jahre 1554 und Anfangs 1555, in welche Zeit diese Glasmalereien des Meisters fallen, war Dax mit Arbeiten für den Hof überladen und es mag dies auch ein Grund der nachlässigeren Arbeit für den Rathssaal in Ensisheim gewesen sein. Außer seinem Wart- und Dienstgeld erhielt er innerhalb erwähnter Zeit im Ganzen 208 fl. von der Kammer ausbezahlt.

Ich übergehe die kleineren Arbeiten des Meisters in seinen letzten Jahren, die gemalten Wappen zum Begräbnis des Unterhofmeisters Rudolf Fuchsmagen, zum Begräbnis Leonorens und Kaisers Karl 2c., und erwähne schließlich nur noch eine Arbeit für den Hof, die als die letzte des Meisters Paul Dax genannt ist. Es sind Planzeichnungen zum Bau der neuen Stiftskirche, oder wie sie jetzt heißt Franziskaner-Hofkirche, zu welcher er bereits 1551 zwei große Visirungen, die er mit dem Maler Degen Pirger zeichnete, der Kammer überreicht hatte.

In den letzten Jahren wurde Paul Dax vielfach von Krankheiten heimgesucht. Schon im Jahre 1557 klagte derselbe, er könne dem Hofglaseramte nicht mehr vorstehen, weil ihn „der allmächtige Gott mit täglicher schwerer Krankheit heimsuche.“ Er habe deshalb einem „frommen, wohlkönnenden, arbeitsamen und wohlzüchtigen Gesellen“ geschrieben, der bei sieben Jahre gewandert und beim Hofglaser in Wien etliche Jahre gelernt habe. Man könne denselben ohne Sorge bei Hof in den Frauen-Zimmern arbeiten lassen, er (Dax) stehe mit seinem Eide ein, dass dieser Geselle daselbst nichts Unzüchtiges reden oder treiben werde. Er, Dax, wolle dann ausschließlich dem „Glasschmelzen“ auswarten, worin ihm jener Geselle dienstlich sein könne, da er auch hierin wol bewandert sei.[1])

Paul Dax starb 1561.

---

[1]) Es wurde bereits früher auf die Verwandtschaft der Glasschmelzer und Glaser hingewiesen. Die Glasschmelzer waren auch bei den Glasern zünftig.

Ueber die Familienverhältnisse dieses Meisters läßt sich aus den spärlichen urkundlichen Notizen, die darauf Bezug nehmen, Folgendes mittheilen. Paul Dax heiratete, nachdem er von seinen Feldzügen nach Innsbruck zurückgekehrt war, eine Schwester des Hofglasers Urban Delchinger. Der Taufname der Frau Dax ist nicht bekannt. Er hinterließ urkundlich zwei Söhne, welche in die militärischen und künstlerischen Fußstapfen ihres Vaters folgten. Der eine, dessen Name urkundlich nicht genannt wird, blieb als tapferer Soldat vor Raab, der andere, Kaspar, war Maler, starb aber schon 1565.

Paul Dax schied, wie beinahe alle Künstler des sechzehnten Jahrhunderts, arm aus dieser Welt. Die beiden Vormunde [1]) seiner Kinder stützen in einer Eingabe vom 12. August 1561 an die Kammer ihre Bitte um die Bezahlung eines Restguthabens des verstorbenen Meisters insbesondere auf die Armut ihrer „Pflegekinder". Nachdem jedoch sein Sohn Kaspar schon 1565 starb und der andere Sohn des Paul Dax im ungarischen Krieg vor Raab geblieben ist und daher auf sie im Jahre 1561 die Bezeichnung Pflegekinder nicht wol mehr bezogen werden kann, so dürften darunter eher die Kindskinder zu verstehen sein.

Von Kaspar Dax sind urkundlich keine Werke zu ermitteln, obwol auch er den Titel eines Hofmalers geführt hat. Er war mit Elisabeth Rott verheiratet und hinterließ sie als arme Witwe mit drei Kindern.

Eine Bittschrift, welche von derselben in ihrer Noth an den Landesfürsten gerichtet worden ist und uns einige Aufschlüsse über Kaspar Dax gibt, lautet: „Euer fürstlichen Durchlaucht thue ich ganz demüthiglich meine große Armuth klagen. Nachdem weiland mein Schwäher Paul Dax, auch mein lieber Hauswirth Kaspar Dax seligen Gedächtnis, beide in ihrem Leben lange Jahre allhie zu Innsbruck Hofmaler gewesen sein und sich in allen Diensten gehorsamlich haben brauchen lassen, daran männiglich ein Gefallen gehabt; aber mein lieber Hauswirth gar nichts dabei erobern noch ersparen konnte, sondern durch des Gymens Vergicht und andere zugefallenen Krankheiten etliche Jahre alles das, so er und ich von unseren Eltern gehabt, auch was er mit Arbeit gewonnen, verzehren mußten, zuletzt tödlich abgegangen, mir armen Frau einiges Vermögen nicht gelassen, wol aber drei junge, kleine, unerzogene kranke

[1]) Die „verordneten Gerhaben weiland Paul Daxens verlassen Kinder" waren Konrad Fink und Konrad Tauscher, Bürger zu Innsbruck.

Kindlen und mich also mit Armut bis auf Eure Fürstl. Durchlaucht glückliche Ankunft enthalten müssen, — ist an E. F. D. meine unterthänigste Bitte, durch Gottes Willen in Ansehung meines lieben Schwähers und Hauswirths lange, getreuen Dienste mir und meinen kleinen drei Kindlen zur Auferziehung derselben und zu meinem Unterhalt ein Wochengnadengeld von 6 Batzen zu geben verordnen 2c." Auf dies, von Paul Uschal, Hofbaumeister, und Andreas Khenner, Hofbauschreiber, welche die große Armut bestätigten, unterstützte Bittgesuch erhielt Elisabeth Dax eine Unterstützung aus der Kammer; im Jahre 1567 45 fl.

Von den hinterlassenen Kindern des Kaspar Dax erscheint ein Sohn, Paul, 1584 mit Barbara Göttin vermählt und als Vater von sechs Söhnen, von denen einer, Christian, mit Elisabeth Werner, ein anderer, Oswald, mit Maria Plattner und in zweiter Ehe mit Agatha Steppin verheirathet war.[1])

Christoph Dax, dessen Vater vor Raab geblieben, erscheint zuerst 1604 künstlerisch thätig, in welchem Jahre er den vom Thore bis zur Gallerie mit Wappen gezierten Thurm bei der Hofburg über Auftrag des Erzherzogs Maximilian zu renoviren begann. Er vollendete diese Arbeit mit Hilfe seiner Gesellen im Jahre 1606. Während dieser Zeit war er jedoch auch mit anderen Arbeiten beschäftigt. So malte er „eine schöne Tafel in das Kloster zum hl. Kreuz für die St. Franziscus-Gürtel-Bruderschaft." Im Jahre 1607 reiste der Künstler im Auftrage des Erzherzogs Maximilian nach Stams, um „des Herzogs Friedrich (mit der leeren Tasche) ob der österreichischen Sepultur liegendes Contrefait abzuzeichnen." 1612 machte er für den Erzherzog-Landesfürsten einen Ueberschlag der Arbeiten zur Renovirung der landesfürstlichen Begräbnis in Stams. Derselbe wurde genehmigt und der Befehl ertheilt, mit Christoph Dax abzuschließen und die Arbeit sofort in Angriff zu nehmen. Am 8. Jänner 1615 ernannte ihn Erzherzog Maximilian zum Hofmaler. Hiezu fand sich der Erzherzog bewogen, „in Anbetracht seiner (des Christoph Dax) Ehrbarkeit, Schicklichkeit, Tugend und Vernunft, darin Uns Unser getreuer lieber Christoph Dax, Bürger und Maler alhier, gerühmt, und um der treuen willigsten Dienste, so nit allein er nunmehr etliche Jahre lang in Unser Hofmalereiarbeit, sondern auch sein Großvater, Weiland Paul Dax unserm geliebten Anherrn König Ferdinand, als desselben Hofdiener und Hofmaler und dann bei der Belagerung der Städte Rom, Neapel,

[1]) Trau- und Taufbücher der Stadtpfarre Innsbruck.

Florenz und Wien unterthänigst erzeugt, beineben auch sich unter der Bürgerschaft alhie zum andernmal als ein Hauptmann in fürgefallenen Landesunruhen ehrlich hat gebrauchen lassen; nit weniger sein Christoph Daxen Vater in hungerischen Kriegsdiensten dem nachgefolgt und sein Leben vor Raab beschlossen; er, Christoph Dax, auch seine Dienste an unserm Hof noch kontinuirt und hiefüro zu thun erbietig ist."

Die neue Charge als Hofmaler scheint jedoch ein Titel ohne Mittel gewesen zu sein. Wenigstens war nach der Ernennungsurkunde kein Wart- oder Dienstgeld damit verbunden. In einem Schreiben an den Erzherzog Maximilian den Deutschmeister, welches ein „Kunststückl" begleitete, das Dax dem Erzherzog zum Geschenke anbot, sagt der Meister: „Eure hochfürstliche Durchlaucht in unterthänigster Reverenz zu behelligen, kann ich gehorsamst nit umgehen. Es werden sich Dieselben gnädigst zu erinnern haben, dass ich nunmehr eine gute Zeit her Euer hochfürstlichen Durchlaucht Hof- und andre Malereiarbeiten mit unterthänigstem Fleiß gehorsamst versehen und verrichtet habe, solches auch noch forthin unterthänigst geschehen soll. Dieweil aber, gnädigster Fürst, mir die Bezahlung nit allein öftermalen etwas langsam gereicht, sondern noch allweg schwerer Abbruch zugefügt worden, so mir beschwerlich fallen will, so gelangt an Eure hochfürstliche Durchlaucht meine ganz unterthänigste Bitte, Sie geruhen mich aus Dero angeborenen, mildfürstlichen Erzherzoglichen Gnaden mit etwas ergiebiger Ergötzlichkeit meiner Beschwer- und erwachsenden Hinterstelligkeit mit einer ernstlichen Hilf- und Gnadengab, es geschehe gleich mit einem Confiscationsgeld oder in anderweg zu bedenken, sintemalen ich mehrertheils den Hofarbeiten gehorsamst abgewartet und andere Malereisachen unterlassen habe." Der Vicepräsident und die Kammerräthe bemerkten jedoch hiezu, es sei „beschwerlich, dergleichen Personen Ergötzlichkeit zu reichen, zumalen ihm, dem Taxen, seine Arbeit wie die taxirt bezahlt worden." Doch glaubten sie beantragen zu müssen, dem Maler für sein „Kunststückl" 25 Gulden zu geben.

Christoph Dax hatte sich 1589 mit Maria Salome Sailer vermählt; von seinen Söhnen Jakob, Christoph und Andrä wurde ersterer 1618 mit Gertraud Plattner gertraut[1]). — Eine andere Familie Dax von Innsbruck, deren Stammvater unbekannt, weist ebenfalls zwei Maler auf. Der im Jahre 1565 urkundlich genannte Hans Dax, Glaser zu Innsbruck, hatte einen Sohn, Hans, von dem

[1]) Trau- und Taufbücher der Stadtpfarre Innsbruck.

jedoch nichts bekannt ist, als daſs er Maler war und ſich mit Anna Stocker verheiratete. Deſſen Sohn, ebenfalls Hans, hatte eine Urſula Weilandt zur Frau, die er als „Malergeſell“ heiratete. Auch ſeine Malerkunſt hat keinen urkundlichen Ruhm hinterlaſſen. Dagegen hatte er ſich als Schütze der erzfürſtlichen Schieſsſtatt in Innsbruck, deren Schützenmeiſter er 1575 war, einen Namen gemacht. An der ſogenannten Vogelkette, d. i eine Kette mit einem großen Adler („Vogel“) aus Silber, an welchen die Schützenmeiſter ihre Wappenſchilder zu ewiger Gedächtnis zu hängen pflegten, hängt auch der Schild des Hans Dax. Auf der einen Seite iſt das Dax'ſche Wappen mit Verzierungen im damaligen Geſchmacke eingravirt, auf der andern ſteht ein Produkt Dax'ſcher Muſe, welches lautet:

Es liegt mir nit viel dran,
Wenn ich gleich nit ſtets halten kann,
Und meine Schuß all fang.
Mach doch mannichem Schützen bang,
Und thue ſtets zittern herumb,
Bis ich endlich in's Schwarz nein kumb.
Trag auch das Beſt mit mir nach Haus;
Wird Mancher wünſchen: wär blieben aus.

XIII.

Die Glashütte in Hall 1533—1604 [1]).

(1866.)

Kunst und Industrie haben in Tirol weit früher zu blühen begonnen, als man bisher anzunehmen geneigt war. Die Erinnerung an die frühzeitigen und bedeutenden Leistungen in diesen Zweigen ist im Strome der Zeit untergegangen; ein Blick in die Archive gibt uns den Beweis davon.

Im Jahre 1521 hatten wir in Schwaz bereits eine ständige Druckerei [2]), wandernde Buchdruckerpressen gab es hierlands Ende des 15. Jahrhunderts mehrere. Im Jahre 1559 erstand eine ansehnliche Papierfabrik in Wattens. Die Harnischschlägerei blühte in Innsbruck und Mühlau von Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts bis in das siebzehnte und aus den beiden Werkstätten gingen Pracht-Harnische in aller Herren Länder. Die Leistungen der Kunsterzgießerei-Anstalt Kaisers Maximilian in Mühlau haben sich durch die neuesten Forschungen als sehr bedeutend herausgestellt. Aus der von Kaiser Maximilian vervollkommten Münzpräge-Anstalt gingen unter Erzherzog Ferdinand wahre Prachtmünzen hervor. Aber nicht blos in der Nähe des landesfürstlichen Hofes zu Innsbruck, sondern auch an den Höfen der Bischöfe von Trient und Brixen, sowie an dem Hofe der Grafen von Görz in Lienz blühten Kunst und Industrie, und weitere Forschungen werden sicher keine geringen Beiträge für die Geschichte des künstlerischen und industriellen Lebens in Tirol aus älterer Zeit liefern.

---

[1]) Aus dem Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols III, 1—22.*

[2]) Vgl. die Abhandlung X.*

Eine erst im Jahre 1863 von dem gelehrten Kaplan Seb. Ruf aufgedeckte, in künstlerischer und industrieller Beziehung gleich wichtige Anstalt des 16. Jahrhunderts war die Glashütte in Hall. Aus derselben ging, wie Seb. Ruf in seinem kurzen Aufsatze hierüber versichert, eine große Menge von Glasmalereien hervor, daher es gerechtfertigt erscheinen mag, über diese Hütte ausführlicher zu berichten, wenn auch urkundlich vor der Hand der rein industrielle Theil des Unternehmens die vorwiegend reichere Ausbeute bietet [1]).

Die Glashütte in Hall wurde von Wolfgang Vitl gegründet. Vitl kam mit seinem Bruder Joachim 1533 aus Augsburg nach Hall, wo er sich mit dem Vorhaben niederließ, eine Glashütte zu errichten. Der Stadtrath von Hall kam ihm in dieser Angelegenheit sehr zuvorkommend entgegen, „dieweil ein solch Handel gemeiner Stadt nit allein ehrlich, sondern auch nützlich ist"; sie verlieh ihm das Bürgerrecht, folgte ihm den zum Bau nöthigen Grund aus, verpflichtete sich, ihm einen Brunnen zuzuführen und zeigte sich in vielen andern Dingen willfährig.

Mit dem Bürgerrechte in Hall versehen suchte Vitl die landesfürstliche Bewilligung nach, in der Spitalau auf der untern Lend eine Glashütte mit einem Ofen zu bauen und weiße Gläser zu erzeugen. König Ferdinand ertheilte diese Erlaubnis mit Urkunde vom 1. Juni 1534, jedoch solle die Zurichtung des Werkes und das Glasmachen dermaßen geschehen, dass solches dem l. f. Holzwerk auch sonst Niemanden schade. Weil aber dieses „neue Feuerwerk" viel Holz brauche, und die Wälder und Hölzer im Innthal kaum die Notdurft des Pfannhauses und des Bergwerks deckten, so möge Vitl 300—500 Klafter in der untern Scharnitz, in Hinterau und dortherum nach Vorschrift des Waldmeisters beziehen. Wenn er das Holz von Scharnitz herab an den Innstrom gebracht habe, soll er sich bewerben, dass ihm das Holz auf Flössen, welche dem Pfannhaus oder dem Bergwerk in Schwaz ungeladen zugeführt würden, oder auf Salzschiffen, die ohnedies leer von Telfs herab kämen [2]), zukomme.

---

[1]) Ich benütze die hierüber im Statthalterei-Archiv (Leop. Kaste Nr. 178 L.) vorfindlichen Akten, die Missiven-Befelch- und übrigen „B daselbst, sowie den von Seb. Ruf im Tiroler Boten vom Jahre 186 öffentlichten Aufsatz „Zur Geschichte der Glasmalerei in Tirol".

[2]) Damals wurde somit der Inn bis Telfs hinauf mit Sch fahren. Auch erklärt sich daraus, dass die alten Salzstädel in Zirl hart am Inn lagen.

Gleichzeitig ertheilte König Ferdinand Wolf Vitl ein Privilegium, nach welchem 20 Jahre lang Niemand anderer im Innthale eine Glashütte aufrichten durfte, doch behielt er sich auch vor, das neue Glaswerk in Hall zu Gunsten der Kammer zu besteuern, ein Vorbehalt, der über diese Bedeutung nie hinausgekommen ist, so lange Vitl das Geschäft leitete.

Vitl ließ nun „auf der Scheiben" ein stattliches Gebäude mit einem Thurme aufführen und dasselbe mit einer Mauer umgeben. Das Gebäude, welches erst Ende 1535 vollendet worden sein dürfte, hatte „viele halbrunde Fenster, um die gemalten und gebrannten Gläser trocknen zu können".

Wolf Vitl erzeugte nämlich nicht blos „weiße Gläser", Fenster-[1]) und Trinkgläser, sondern betrieb auch Glasmalerei, welche damals in Deutschland in großen Aufschwung kam und deren Produkte durch die Mode eine reiche Verbreitung fanden. Von den Glasmalereien aus Vitls Glashütte scheint sich jedoch wenig erhalten zu haben. Wind und Wetter, mehr aber noch die civilisirten Barbaren der Neuzeit haben den Glasern unserer Zeit viel zu verdienen gegeben. Von Vitls Glasmalereien sagt ein Bericht: „Die geschmelzten Gläser des Wolfgang Vitl wurden bald ihrer frischen und hellaufscheinenden Farben wegen weit und breit gesucht."

Die „Meister und Personen" zu seiner Glashütte ließ Vitl aus Italien kommen, wo die Glasmacherei damals bekanntlich am höchsten blühte. Woher er die „Meister und Personen" zu seiner Glasmalerei kommen ließ, ist nicht angegeben.

Vitl hatte in den ersten Jahren mit vielen Hindernissen zu kämpfen. So hatten ihm der Bürgermeister Veit Kysl und Hans Weilhammer, Glasfabriksbesitzer in Laibach, eine Ladung Asche (wol Pottasche) mit Beschlag belegt, indem sie sich auf ein Privilegium König Ferdinands beriefen, worin derselbe zu ihren Gunsten verbot, Asche durch die niederösterreichischen Lande zu führen. Ueber Verwendung der Regierung in Innsbruck, welche Vitl stets thatkräftig unterstützte und das Vorgehen der Laibacher Glasfabrikanten als auf falscher Auslegung ihres Privilegiums beruhend bezeichnete, befahl König Ferdinand, dem Wolfgang Vitl die Asche ausfolgen zu lassen.

Vitl musste die Asche, wie er sagt, „auf weiten Wegen über Meer, aus fern gelegenen Ländern mit schwerer Sorg und großen Kosten bringen lassen". Dies bewog ihn dann auch „zu trachten,

---

[1]) Die Fensterscheiben bestanden damals bei uns beinahe ausschließlich in kleinen, zirkelrunden Gläsern, daher Scheiben genannt.

durch Züglung der Kräuter und des dazu dienlichen Holzes die Asche auch heraus auf dem Erdreich zuzurichten, welche Asche nicht allein zum Glaswerk, sondern auch zu andern Gottsgaben, als zu Schmelzwerken, Seifensieden und anderen Sachen dienstlich sein soll." Auf eine solche Erfindung nahm Vitl ein Privilegium. Ob ihm diese, allerdings sehr wichtige Entdeckung auch wirklich gelungen ist, oder ob er blos auf die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit des Gelingens hin ein Privilegium nachgesucht hat, ist nicht sicher zu ermitteln. Gewiss ist, dass ihm auf eine „neue Asche" ein solches Privilegium auf 15 Jahre ertheilt worden ist und zwar mittelst eines Privilegiumbriefes Ferdinands I. ddo. Innsbruck 3. August 1536.

Wolfgang Vitl hatte in Hall nicht blos durch die Errichtung der Glashütte festen Fuß gefasst, sondern auch durch Familienbande an das dortige Bürgerthum enge sich angeschlossen. Er heiratete Magdalena Erdlinger, die hinterlassene Witwe des Münzmeisters Hans Beheimb, eines angesehenen und bemittelten Mannes; Vitls Schwester, Dorothea, nahm den Waldmeister Christoph Grünberger zur Ehe. Magdalena brachte Vitl einen Sohn, Hans Bernhard, und einiges Vermögen zu; der Schwager Waldmeister aber unterstützte ihn mit forstlicher Hilfe, deren die Glashütte dringend bedurfte.

Vom guten Rufe, in dem die Glashütte in Hall bereits um diese Zeit stand, gibt ein hoher Besuch Zeugnis, welcher 1535 der Anstalt zu Theil wurde. Das Raitbuch der Stadt Hall, welches nebenbei auch die Stadtbegebenheiten registrirt, berichtet hierüber: „Anno 1535 in der Woche vor St. Magdalena ist der Landesfürst mit seinen Kindern Maximilian, Ferdinand und vier Töchtern gekommen, die Glashütte zu besuchen. Sie haben die Gemäl und Gläser angeschaut und bewundert. Ein ehrsamer Rath hat sie dann mit etlichen Schankkandeln guten Weines geehrt und ihnen Fische zum Essen präsentirt. Die königlichen Kinder haben die Hände zum Kuss geboten."

Da die Lieferung des Holzes aus der Scharnitz nach Hall zu hohe Kosten verursachte, wendete sich Vitl 1536 an die Regierung mit der Bitte, ihm auf etliche Jahre zu Notdurft des Glasmachens das nöthige Holz in Hall selbst anzuweisen. Nach eingeholter Begutachtung des Waldmeisters von Hall wurde Vitl erlaubt, seinen Holzbedarf aus dem „Thale Cretsch" bei Volders zu beziehen. Da dies aber erst in 2 Jahren zu gewinnen sei, so soll ihm indessen vom Haller Holz nach Bedarf verabfolgt werden. Für dieses Holz brauche er nichts zu bezahlen als das „Klieben und Aufsetzen". Sollte das

Holz in Cretsch in ein paar Jahren nicht gewonnen werden können, solle das „Gnadenholz fortlaufen".

Trotz dieser bedeutenden Begünstigung von Seite der Regierung wollte es mit dem Unternehmen doch nicht vorwärts gehen. Vitl hatte sein ganzes Geld für den großen Bau und die Einrichtung der Glashütte erschöpft, es fehlte ihm an Betriebskapital. Schon 1538 sah er sich genöthigt, das Geld seiner Frau herzunehmen und erhob die 1200 fl., welche seine Gattin bei der landesfürstlichen Kammer liegen hatte, „da er derselben zur Unterhaltung seines Werkes bedürftig" sei. Bald war er nicht mehr in der Lage, seine Gläubiger zu befriedigen, das Werk gerieth noch 1538 in's Stocken. Die Regierung stellte ihm im September zwar wieder den Holzbedarf unentgeltlich und verlangte hiefür nur, dass die Glashütte in einem Vierteljahre wieder zugerichtet werde, allein das Uebel schien bereits unheilbar zu sein.

Im folgenden Jahre nahm sich noch König Ferdinand der Glashütte und seines Besitzers ernstlich an. Unterm 15. Februar schreibt er aus Wien an die Kammer in Innsbruck, „er finde die Ursachen, darum Vitl in Abfall und Schulden gerathen, ansehnlich und dermaßen", dass er „denselben mit gnädigster Hilfe zu unterstützen geneigt sei". Man solle mit den Gläubigern Vitls handeln und sie bewegen, zu gedulden. Vicestatthalter, Regenten und Kammer sollten Alles thun, damit Vitl „bei seinem Weib, Gewerb und Handthierung bleiben möge und nicht von häuslichen Ehren und Wesen gedrängt werde." Was die Regierung zu Innsbruck auf dieses Schreiben für Vitl gethan hat, ist unbekannt. Er wurde im Frühling des Jahres 1540 seinen drängenden Gläubigern durch den Tod entrissen. Die Glashütte hatte er Sebastian Hochstetter von Augsburg „um eine namhafte Summe Geldes (3245 fl.) eingehändet". Die Verlassenschafts-Abhandlungen dauerten im Prozesswege vom 24. Juni 1540 bis 3. April 1541. Nach der vorgenommenen gerichtlichen Schätzung erreichte der Wert der Glashütte mit dem dazu gehörigen Stampf im Aichach die von Hochstetter darauf geliehene Summe nicht, daher die Realität vom Richter zu Wilten dem Hochstetter in der Fasten 1542 eingeantwortet worden ist.

In die Fußstapfen Vitls trat nun Sebastian Hochstetter. Auch der neue Besitzer der Glashütte verfolgte neben dem rein industriellen Zwecke einen künstlerischen und führte die Glasmalerei fort. Dass er selbst in dieser Kunst bewandert und selbstthätig war, lässt sich von Hochstetter nicht nachweisen. Er dürfte die Glasmalerei wol

nur als einen Theil seines finanziellen Unternehmens der Glashütte betrachtet und die Kunst als Geschäft ausgeführt haben.

In einem von dem Stadtschreiber von Hall mit Sebastian Hochstetter aufgenommenen Vertrag vom 11. August 1541 wurde diesem zur Pflicht gemacht, nur solche Personen zu Mitverwandten (Geschäfts-Theilnehmer) zu machen, „die einem ehrsamen Rath und und gemeiner Stadt nit widerwärtig" seien, und „sofern er selbst in der Glashütte sich buchstäblich setzen würde, soll er einen Rath zu Hall um das Bürgerrecht bitten", was ihm derselbe ohne besondere Ursachen nicht verweigern werde. Bezüglich der Neubauten wurde ihm zwar gestattet, dass der von Wolfgang Vitl erbaute Thurm, da er eine Zierde der Glashütte sei, stehen bleiben dürfe, doch soll Hochstetter „dergleichen hohe oder andere feste" Gebäude ohne Genehmigung der Stadt nicht aufführen. Hochstetter übernahm die Anstalt im Herbste des Jahres 1541.

Hochstetter war ein Industrieller und hielt sich als „Faktor" des Augsburger Handelshauses Hörwardt größtentheils in Schwaz auf, wo auch sein Bruder Walther als Erzkastner angestellt wurde. Der Ruhm, den die Werke der Hochstetter'schen Glasmalereianstalt ernteten, fiel jedoch auf ihn zurück. „Dem Hochstetter", sagt ein Bericht, „war die Kunst, schöne Farben in das Glas zu schmelzen, in noch höherem Grade eigen, als seinem Vorgänger, wie es die Bilder, so in Hall sind, beweisen können."

Die Regierung unterstützte den neuen Besitzer der Glashütte in gleicher Weise wie seinen Vorgänger und erlaubte ihm auf 3 Jahre, jedes Jahr 100 Klafter Holz in den Waldungen des Wattenthales ohne Bezahlung zu schlagen.

Das wiederauflebende Geschäft der Glasfabrikation und der Glasmalerei blühte ungehindert fort bis zum Jahre 1548, wo eine Holzstreitigkeit dasselbe zum Stocken brachte. Dieser Streit wirft ein eigenthümliches Licht auf die gemüthlichen Zustände damaliger Zeit. Hochstetter hatte die Regierung abermals um Holz angegangen, und diese ließ ihm wieder in den l. f. Wäldern im Wattenthale den nöthigen Bedarf auszeigen. Da erhob die Nachbarschaft der „Oblay Wattens zu Berg und Thal" Beschwerde dagegen. Die Beschwerdeführer wurden abgewiesen, dafür trat aber Hanns Freiherr v. Wolkenstein, Inhaber der Herrschaft Rettenberg, auf und verbot dem Hochstetter'schen Holzmeister jeden weitern Holzbezug. Die Regierung trat für Hochstetter ein. Als aber dessen Leute im Wattenthal erschienen, jagte sie der gräflich Wolkenstein'sche Richter von Rettenberg, Sebastian Doll, zum Thal hinaus. Auf dies wurde der Richter vor

die Kammer nach Innsbruck zitirt und ihm bei der Ungnade Sr. kgl. Majestät sein Vorgehen verwiesen. Als jedoch Hochstetters Holzmeister und seine Knechte im Wattenthal zum Holzfällen wieder erschienen, fuhr der Richter abermals gewaltthätig mit denselben ab. Die Kammer verwies dies Vorgehen dem Richter nochmals „zum höchsten" und schrieb dem Hochstetter, er möge seine Leute ins Wattenthal schicken, der Richter von Rettenberg wäre nun gehörig zurecht gewiesen. Der Holzmeister erschien wieder mit seinen Knechten; „nach wenigen Tagen aber ließ ihn die Witwe Wolkensteins in Abwesenheit ihres Sohnes gefänglich auf das Schloss Rettenberg bringen und die Knechte mit Gewalt vertreiben." Auf die Beschwerde des Sebastian Hochstetter ließ die Regierung zu Innsbruck der Freifrau den gemessensten Befehl zukommen, den Holzmeister der Haft zu entlassen und die Hochstetter'schen Knechte in ihrer Arbeit nicht zu hindern. Die Freifrau von Wolkenstein ließ den Holzmeister frei, aber die Knechte keinen einzigen Stamm fällen. Als die Regierung zu Innsbruck einsah, dass sie der Freifrau von Wolkenstein nicht gewachsen sei, wendete sie sich an König Ferdinand und beschwerte sich über sie mit Beibringung eines evidenten Nachweises des landesfürstlichen Rechtes auf die Waldungen im Wattenthale. Die Entschließung K. Ferdinands lautete im Sinne des Vorschlages der Regierung, „das Recht festiglich zu handthaben und die Wolkenstein zurecht- und abzuweisen."

Die Freifrau v. Wolkenstein scheint sich nun gefügt zu haben, allein dem Hochstetter war durch diesen Zwischenfall ein bedeutender Nachtheil erwachsen. In einer Beschwerde an die Regierung schätzte er den ihm auf diesem Holzwege erflossenen Schaden auf 2500 fl. Der Prozess endete mit einem Vergleich zwischen Freiherrn v. Wolkenstein und Hochstetter im Jahre 1551.

Hochstetter hatte 1550 seine Glashütte durch Neubauten erweitert und auch verschönert, indem er „zu dem einen Erker des Wolfgang Vitl sel. noch drei Erker" hinzufügte. Sein Bedarf an Holz wurde immer größer. 1551 suchte er bei der Regierung um 12000 Klafter aus den Wäldern in Vomperbach und im Klauswald nach. In gleichem Maße steigerte sich die Produktion von Glas, welches namentlich auch nach Wien reichen Absatz fand. Die Regierung aber fand es an der Zeit, durch Erhebung eines Zolles von 2 Gulden für die Truhe Glas auch einen Nutzen davon zu ziehen, doch verbot sie Hochstetter in mehr als zwei Oefen zu schmelzen. Das in der Haller Glashütte erzeugte Glas wurde 1555 als „dem Venedigischen schön und gleichmäßig" bezeichnet, und es dürften

daher wol viele der jetzt von Alterthümlern so theuer bezahlten „Venetianer Gläser“ als Haller Produkt betrachtet werden.

Neben seinen Verdiensten um Kunst und Industrie machte sich Hochstetter auch direkt um König und Vaterland verdient. Er war ein Goldegel, den die Kammer immer mit größtem Erfolg den Kapitalisten im Reiche ansetzte. So oft der Staatsschatz erschöpft war, schickte die Regierung den Sebastian Hochstetter als Goldsauger in die Welt und nie kam derselbe mit leeren Händen zurück. Schon 1546 hatte er bei Gelegenheit des schmalkaldischen Einfalls trotz der ungünstigen Verhältnisse bedeutende Summen Geldes für die Regierung aufgebracht. Ueber sein ferneres finanzielles Wirken hier nur einige Ziffern. Hochstetter stellte 1548 10.000 Dukaten, welche er für die Regierung bei Christ. Weitmoser zu Winkl in Gastein als Darlehen aufnahm, 1551 600 portugiesische Dukaten, 1552 10.000 Gulden, die er vom Erzbischof von Salzburg lieh, und 20.000 Gulden, die er bei Weitmoser und Strasser in Gastein erhob und im folgenden Jahre 200.000 fl. von denselben zu Handen des bedrängten landesfürstlichen Kassiers in Innsbruck.

Bei diesen Finanzoperationen kam dem Hochstetter seine frühere Stellung und sein Verhältnis zu den damaligen Finanzgrößen wol zu statten. Mit dem reichen Gewerken Weitmoser in Gastein war er verschwägert. Im Jahre 1552 bei Gelegenheit des Einfalles des Herzogs Moriz von Sachsen in Tirol war er nachgerade der einzige Mann, welcher trotz der betrübten Lage noch Geld aufzubringen im Stande war.

Solche Dienste wusste die Regierung auch zu schätzen. Schon im Jahre 1551 wurde Hochstetter mit dem Prädikate v. Scheibenegg in den Adelsstand erhoben, oder vielmehr sein alter Adel bestätigt. „Wir haben“, schreibt König Ferdinand ddo. Wien 27. März 1564 an die Innsbrucker Regierung, „Unseren Rath und getreuen lieben Sebastian Hochstetter im verschinen 51. Jar sein und seiner Gebrüder von Weiland Kaiser Maximilian unserm lieben Anherrn habende Adelsfreiheiten von Neuem bestätigt und konfirmirt, daneben seinem bei unser Stadt Hall im Innthal neuerbauten Sitz den Namen Scheibenegg und ihm die Freiheit gegeben, sich zu und davon zu nennen und zu schreiben“. Die Wolthat dieser Adelsverleihung und Erneuerung kam auch seinem Sohne, dem Regimentsrath Dr. Johann Chrisostomus Hochstetter in Innsbruck zu Gute. Im Jahre 1598 bestätigte Kaiser Rudolf II. das von Kaiser Maximilian „den Gebrüdern und Vettern“ Ambros, Hanns, Jakob, Georg, Wilhelm und Sigmund Hochstetter verliehene „Privilegium des adeligen Standes

und des Wappens, auch andere mehr Freiheiten". In dieser Privilegiumsbestätigung erscheint Sebastian Hochstetter als Sohn des obgenannten Jakob.

Als Sebastian Hochstetter im Jahre 1552 eine landesfürstliche Anstellung nachsuchte, wurde ihm auch diese von Kaiser Ferdinand bereitwilligst verliehen und zwar „mit zwei Pferden von Haus aus und mit jährlichen 200 fl., ob es gleich etwas viel ist."

Hochstetter hatte daher 1552 seine Stelle in Schwaz als „oberster Faktor", in welcher Eigenschaft er „den Kressen und Herwardten" (Augsburger Häuser) mit Verwesung ihrer Berg- und Schmelzwerkshandlungen im Schweren- und Ringenwechsel auch anderen Bergwerken zu Sterzing und Terlan gedient hat, niedergelegt und seine Thätigkeit war nun ausschließlich auf sein Glaswerk in Hall und auf seine Dienstleistungen für die Regierung beschränkt.

Im Jahre 1552 wurde die Glashütte mit einem neuen hohen Besuche beehrt. Am 5. August erschien in derselben, so erzählt der Haller Chronist, der in der Gefangenschaft zu Innsbruck befindliche und bei Gelegenheit des Einfalles der Truppen des Herzogs Moriz vom Kaiser freigegebene Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen, von 30 Reitern und 20 Trabanten gefolgt. In seiner Begleitung befand sich Lukas Kranach, welcher bekanntlich aus Liebe zu seinem Herrn freiwillig die Gefangenschaft des Herzogs theilte und mit ihm in Innsbruck sich aufhielt.[1]) Der Herzog nahm bei Hochstetter das Morgenmahl ein und besichtigte die Anstalt. Ob Kranach in näherer Beziehung zu der Glasmalerei der Glashütte gestanden, ist nicht zu ermitteln.

Ein im selben Jahre entstandener Verlust an Holz, welches dem Hochstetter die kaiserlichen Truppen bei ihrem Durchzuge gestohlen hatten, wurde durch die landesfürstliche Regierung ersetzt.

Bis zum Jahre 1556 erfahren wir von der Glashütte außer Holzlieferungen nur, dass sie inzwischen (1554) abermals erweitert worden ist. Ebenso erhielt sie eine Erweiterung im Jahre 1559, wozu der Stadtrath von Hall Herrn Hochstetter den nöthigen Grund gegen 4 Mark Berner und einen „guten, faisten Kapaun" anwies.

---

[1]) Die auffallend vielen Gemälde, welche sich von diesem Meister in Tirol vorfinden, verdankt das Land diesem Umstande. Kranach'sche Bilder befinden sich im Besitze des Herrn v. Stolz in Matrei, des Herrn Stabinger in Thaur, der Herren v. Vintler in Bruneck, des Herrn Grafen v. Enzenberg, der Herren Grafen v. Sarnthein u. a. Ferner befinden sich Kranach'sche Werke bei den Serviten und den Kapuzinern in Innsbruck.

Im Jahre 1556 unternahm Hochstetter im Dienste Kaisers Ferdinand I. eine längere Reise.

Während der langen Abwesenheit Hochstetters fiel in seiner Glashütte eine Geschichte vor, welche in kulturhistorischer Beziehung von Interesse ist. Die Haller Chronik erzählt dieselbe wie folgt:[1])

„Anno 1552 hat es sich im September begeben, dass Sebastian Hochstetter, Herr der Glashütte, hat verreisen müssen im Dienst Sr. kaiserl. Majestät. Da hat es sich in seiner Abwesenheit zugetragen, dass drei Glasbuben von 14 Jahren und ein Bettelbue ein teuflisches und argliſtiges Bündnis gemacht haben, damit sie den Glasmachern Schrecken und Furcht machten, zur Verhinderung ihrer Arbeit. Auch der Frau Hochstetter sammt ihrem ganzen Hausgesind haben sie im Schein eines Gespenstes oder Poltergeistes Angst angerichtet. Sie haben nächtlicher Zeit im Namen des Geistes Gläser hin- und hergeworfen. Sie haben auch in geschriebene Zettel kleine Steine eingewickelt und damit geworfen. Auf den Zetteln stand geschrieben: Ich Jesus Christus, des lebendigen Gottes Sohn, Seligkeit der Sünder, ich will, dass ihr mein Wort halten sollet: Die Feiertage soll man heiligen. Solches Teufelswerk haben die Lotterbuben 12 Wochen lang getrieben. Die Frau Hochstetter hat in ihrem Schrecken nach dem Pfarrer Martin Eyrl geschickt und in der Glashütte Messen halten lassen. Nachmals hat der Prädikant Herr Reinald auch eine Sermon daselbst gethan. Aber der Poltergeist hat nichts darum gegeben und es ist das Poltern nicht gestillt worden. Als aber Herr Hochstetter heim kommen ist und die Argliſtigkeit erfahren hat, hat er die Buben examinirt und da hat es sich ergeben, dass sie die Poltergeister sind gewesen. Er hat dann die Sach dem Gericht angezeigt und sie sind dann gestraft worden mit Gefängnis."

Um das Jahr 1560 scheint die Glashütte in Hall künstlerischen Zwecken nicht mehr gedient zu haben. Außer dem Verfall, dem in dieser Zeit die Glasmalerei überhaupt bereits anheimfiel, lässt der Umstand darauf schließen, dass nach dem Tode des Glasmalers Paul Dax in Innsbruck (1561) die hiesige Regierung zur Herstellung der Glasmalereien in der Franziskaner-Hofkirche nicht an die Glashütte in Hall, sondern an außertiroliſche Meister sich gewendet hat. Im Jahre 1562 sah sich die Kammer in Innsbruck veranlasst, wegen eines für das Stift Muri anzufertigenden Glasgemäldes an den Züricher Maler und Schmelzer Heggenzer sich zu wenden.[2]) Die

[1]) Chronik, Seite 14. Die Mittheilung verdanke ich Herrn Kaplan Sebastian Ruf.

[2]) Mone, Anzeiger VII, 606.

Thätigkeit der Haller Glashütte dürfte sich daher von dieser Zeit an wol ausschließlich der Glasfabrikation gewidmet haben, worauf auch spätere Urkunden hinweisen, da sie nur vom Glasmachen sprechen, des Glasmalens aber mit keiner Silbe gedenken. Des „zierlichen und künstlichen Werks des venedigischen Glasmachens" in Scheibenegg wird aber wiederholt erwähnt.

Nach Sebastian Hochstetters Tode ging die Glashütte an dessen Söhne über, von denen jedoch nur der Regimentsrath Dr. Joh. Chr. Hochstetter in Innsbruck namentlich angeführt erscheint. Auf Dr. Hochstetter wurden auch die Adelsfreiheiten und Privilegien des Ansitzes Scheibenegg bereits unterm 4. Februar 1597 aus Anlass des Ablebens Sebastian Hochstetters von Erzherzog Ferdinand „transferirt und extendirt" und 1598 wurden ihm von Kaiser Rudolf II. alle diese Freiheiten und Privilegien von Neuem bestätigt. Die, wie es scheint, einzige Tochter Hochstetters war mit Hans Jakob Kripp verehelicht.

Ueber die Ausdehnung der Glaserzeugung in der Glashütte zu Scheibenegg gibt uns ein Ausweis vom Jahre 1591 Aufschluss. Dieser Ausweis umfasst die Periode von 1569 bis 1591, bezieht sich jedoch nur auf die Erzeugung von Scheiben.[1])

Der „weiße, lichte Kristallenquarz oder Glasstein" wurde für die Haller Glashütte im Valserthale, Gerichts Steinach, gewonnen. Der Bedarf bezifferte sich jährlich auf 500 bis 570 Centner. Für das Brechen des Glassteines und die Lieferung vom Gebirgsjoch bis Stafflach wurde per Centner 7 kr. bezahlt. Der Transport von Stafflach bis Hall auf der Achse kostete per Centner ebenfalls 7 kr. Vom „Mangeneß, ein brauner, eisenschüssiger Stein", womit „dem Glas sein Farb gegeben wird", wurden jährlich bei 15 Centner verbraucht, er kostete per Centner 40 kr. und wurde aus Kufstein bezogen. „Saffrafarb ist auch dergleichen Materi, damit man das Glas färbt und sein rechte weiße Farb gibt". Sie wurde aus Nürnberg bezogen. Die Erde, „daraus man die Glasöfen und Glashäfen macht", kam aus Fürstberg bei Braunau in Bayern. Die Arbeitslöhne betreffend, erhielt von den 10 Meistern jeder 2 fl. in der Woche.

Im Jahre 1602 gerieth das Unternehmen aus unbekannten Gründen ins Stocken. Erzherzog Maximilian fand sich deshalb veranlasst, durch seinen Rath J. Schrenk von Notzing darüber nähere

[1]) Des industriellen Interesses halber folgt derselbe wenigstens in seinen Hauptrubriken im Anhang.

Erkundigungen einziehen und zugleich über einen allfälligen Kaufpreis Nachfrage halten zu lassen. Schrenk wandte sich brieflich an Herrn Schnitzer zu Hall, welcher als „Handelsdiener" der Gebrüder Hochstetter darüber die besten Aufschlüsse zu geben in der Lage war. Dieser referirte ausführlich in einer vom 25. October 1602 datirten Relation, wobei er seine Gewissensskrupel als „verglübter Diener" der Hochstetter mit dem Wunsche Sr. fürstlichen Durchlaucht beschwichtigte.

Darnach stand die Arbeit seit 20 Wochen still und die Glasarbeiter, Meister und Gesellen, deren Zahl sich über 30 belief, waren unbeschäftigt. Als Grund davon gibt Schnitzer an, dass die Gebrüder Hochstetter über die Art und Weise, „den Glashandel und das Kunstwerk" weiter fortzuführen, sich nicht vereinigen konnten. Sie würden auch das wieder aufgenommene Unternehmen sicher nicht lange fortsetzen, da es beiden Herrn Hochstettern an Lust und Liebe und an Kapital fehle. Die italienische (spanische) Asche koste jährlich 4 bis 5000 fl. und an Holz trete fühlbarer Mangel ein. Der Glashandel sei vom Vater der beiden Hochstetter 50 Jahre lang „glücklich und stattlich getrieben" worden, es hätten dabei nicht blos viele Leute ihr Brot gefunden und die Kammer davon durch Zoll und Mauth Nutzen gezogen, sondern wären Hantirung und Gewerbe im Land Tirol überhaupt gefördert worden und man müsste es daher hoch bedauern, wenn ein so treffliches und mit so großen Kosten errichtetes Werk aufhörte, namentlich weil ein Verlust oder Schaden außer Gottes Gewalt nicht zu besorgen sei.

Es wäre daher nur zu wünschen, dass Se. f. Durchlaucht den Glashandel kaufe, da in diesem Falle nicht blos „der Glashandel, sondern auch das Lusthaus Scheibenegg sammt den Baumgärten und Stücken" von den Hochstettern zu bekommen wäre. Se. Durchlaucht würde ein glänzendes Geschäft machen, denn als regierendem Herrn stehe es in seiner Macht, „alles ausländisch, venedigisch und beheimbisch Trink- und Scheibenglas, das in Tirol fast eingerissen, zu verbieten". Auch fielen die Zölle fort und die landesfürstlichen Wälder ständen Sr. Durchlaucht zur beliebigen Disposition. Bei starker Arbeit könnten in einem Jahre 1200 Truhen Glas erzeugt werden. (Im Jahre 1569, in welchem die Glasfabrikation ihren Höhepunkt erreichte, wurden 1353 Truhen geliefert.)

Ueber den damaligen Preis des Glases erfahren wir aus dieser Relation, dass „eine Scheibe nit viel höher als um einen kleinen Pfennig, deren 4 ein Kreuzer", und eine Truhe um 10 fl. verkauft wurde.

Um den Absatz in die Schweiz, wo die böhmischen Glasscheiben „von wegen daß sie spottwohlfeil sind", großen Absatz fänden, zu vergrößern, schlägt Schnitzer vor, den Glashandel mit dem Salzhandel zu verbinden und sich diesfalls mit den Salzkaufleuten zu verbinden. Dasselbe sollte in Bezug auf Augsburg und Nürnberg geschehen, wohin der tirolische Kupferhandel gehe und wo die Hochstetter immer ihren Hauptabsatz für ihr Glas gehabt hätten.

Einen ähnlichen Vorschlag machte er in Betreff der Lieferung der Asche, welche aus Spanien kam und in Genua, wo die Hochstetter eigene Faktoren hielten, gekauft wurde.

Was „den Ueberschuss und den Nutzen" des Glashandels anbelangt, sagt Schnitzer, könne er darüber keine genaue Ziffer geben, er glaube aber, dass bei starker Arbeit und bei Erzeugung von 1200 bis 1400 Truhen 4000 fl. Ueberschuss geblieben seien. Der alte Hochstetter habe ein stattliches Vermögen davon bekommen. Etliche Jahre her, seit das böhmische Glas „überhand genommen habe und aller Orten eingerissen sei", wäre der Verschleiß etwas schlecht und klein und während vor 6 Jahren noch mit 10 Meistern gearbeitet worden wäre, geschehe dies nur mehr mit 6, welche 700 Truhen Glas erzeugten, daher der Ueberschuss sich über 1500 fl. nicht erstrecke. Der Hauptnutzen liege im starken Verschleiße, da man, um 1200 Truhen Glas zu erzeugen, beinahe gleichviel Arbeiter brauche, wie bei der Herstellung von 800 Truhen und gleichviel Holz aufgehe. Die Macht des Kapitals gebe hier den Ausschlag.

Trotz dieser einladenden, Gewinn versprechenden Darlegung der industriellen Verhältnisse der Glashütte scheint der Erzherzog nicht weiter darauf reflektirt zu haben, die Glashütte in Hall käuflich an sich zu bringen.

Im folgenden Jahre traten Hieronymus Hochstetter und Paul Kripp zu Brunnburg, Pfannhausamtsrath in Hall, in Kompagnie, um den Glashandel zu Scheibenegg „zu gutem Nutz und Frommen von Neuem aufzurichten und fürderhin zu erhalten". Der Vertrag lautete auf 10 Jahre, doch behielt sich Paul Kripp ein Probejahr vor, nach welchem es ihm freistehen sollte, wieder auszutreten. Im Jahre 1605 fanden aber beide Herren, „dass es nit thunlich oder rathsam sei, in dieser Communion fürohin noch länger zu verbleiben, sondern vielmehr auf andere rathsame Mittel und Wege zu denken". Kripp suchte bei der oberösterreichischen Regierung um eine Kommissionshandlung nach, welche bewilligt und am 15. Juli 1605 abgehalten wurde. Hiezu erschienen als Zeugen und Beistände: Ludwig v. Schneeburg und Hanns Jakob Kripp, Paulsen Krippen Sohn;

für Hochstetter: Christoph v. Lustrier, Engelhart Etenharter und Hanns Schnitzer. Der landesfürstliche Kommissär Füger hatte Thoman Gienger und den Bürgermeister Oerber von Hall zu seinen Beisitzern berufen. Gemäß dieser Kommissionshandlung übernahm Paul Kripp die ganze Anstalt sammt Gebäuden und Grundstücken auf 10 Jahre, also bis 1615, wogegen er dem Hochstetter ein jährliches Bestandgeld zu zahlen sich verpflichtete.

Ueber die weiteren Schicksale der Haller Glashütte ist nur so viel bekannt, dass sie nach dem im Jahre 1635 erfolgten Tode des Hochstetter an Pantaleon Schiestl von Lichtenthurn und von diesem am 23. Mai 1635 geschenkweise an die P. P. Franziskaner überging.

Wenden wir uns von der industriellen Seite der Geschichte der Haller Glashütte wieder zu der künstlerischen.

Für unsere Zwecke ist es nun vor allem von Wichtigkeit zu wissen, was aus der Glashütte von Hall an Glasmalereien hervorgegangen ist. Wir wissen im allgemeinen, dass diese Anstalt für Kirchen und Privatgebäude in und außer der Stadt eine große Menge solcher Kunstprodukte geliefert hat. Urkundlich sind nach einer alten Aufschreibung in Hall für dortige Gebäude folgende Glasmalereien in der Haller Glashütte bestellt und ausgeführt worden:

1. An dem Fenster der Waldauf'schen Kapelle: Das Wappen des Stifters mit der Aufschrift: „Florian Waldauf v. Waldenstein, k. Rath".

2. An den Fenstern der Stiege zur Fieger'schen Kapelle: Das Bild des Kaisers Maximilian, in der einen Hand das Scepter, in der anderen den Reichsapfel haltend, und das Porträt einer Frau mit einem doppelten Wappen; dann die Heiligenbilder: Maria, Johannes der Täufer, Georg, Egidius, Anna, Elisabeth, Katharina, Barbara und Helena.

3. In der Pfarrkirche hinter dem Hochaltar: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.

4. Auf dem Rathhause: eine Glastafel, auf welcher der Stadtrichter, 4 Bürgermeister und 8 Räthe in Pelzmänteln und die Degen an der Seite abgebildet sind.

5. Im St. Veitskirchlein: zwei Glastafeln, jede 1½ Schuh hoch und 1 Schuh breit. Auf der einen ist ein alter Herr mit weißen Haaren und schwarzem Mantel, ihm zur Seite eine Frau, das Haupt mit einem Schleier umschlungen, zwischen beiden ein junges Fräulein, alle drei in knieender Stellung. Das Bild hat die Umschrift: Bernhard Behem. Auf der anderen Tafel ist ein junger Herr mit einer jungen Frau in knieender Stellung und der Umschrift: Hanns

Behem. Auch sind in diesem Kirchlein, sagt die Aufschreibung, viele Familienwappen und kleine Heiligenbilder.

Die unter 1, 2 und 3 angeführten Glasgemälde haben sich bis auf den heutigen Tag erhalten und sind in den Fenstern der Pfarrkirche in Hall zu sehen. Das Glasgemälde, welches im Rathhause sich befand, wurde vor mehreren Jahren auf den Dachboden gebracht und daselbst von einem Dienstboten, welcher von der wertvollen Pflasterung keine Ahnung hatte, zertreten. Die Glasgemälde des ehrwürdigen Veitskirchleins wurden bei dem im Jahre 1840 erfolgten Abbruch von der damaligen Kirchenvorstehung dem Maurermeister überlassen, welcher sie ins Ausland verkaufte.

Die drei noch erhaltenen und in der Haller Pfarrkirche befindlichen Glasgemälde, wenigstens die beiden ersteren, dürften noch von Wolf Vitl herrühren, worauf die Darstellungen derselben, Florian von Waldenstein und Kaiser Maximilian, schließen lassen. Das Bild Christus am Kreuze mit Maria und Johannes, dem hl. Nikolaus und einem unbekannten Heiligen wird gegenwärtig in der Neuhauser'schen Glasmalereianstalt in Innsbruck neu eingebleit und es werden daran ein paar kleinere fehlende Theile wieder hergestellt. An den Figuren ist die Gewandung sehr gelungen arrangirt und verräth einen guten Meister. Sehr schön entworfen ist die das Bild umrahmende gothische Architektur. An ein paar Stellen zeigt sich, dass die Malerei ungenügend eingebrannt worden ist.

So wertvoll die uns erhaltenen schönen Glasgemälde sind, so bedauerlich ist es, dass die übrigen zahlreichen Kunstprodukte der Haller Glashütte verloren gegangen sind. Von den Glasmalereien für Privatgebäude hat sich keine einzige erhalten. Außer den oberwähnten Glasmalereien für das Haller Rathhaus sind auch die, welche Hochstetter im Jahre 1550 für das Haus anfertigte, in welchem die von Ritter v. Waldenstein gegründete Stubengesellschaft ihre Versammlung hielt, spurlos verschwunden. Es müsste denn der bei gegenannter Stubengesellschaft noch befindliche, mit Wappen gezierte Glaspokal ein Werk der Vitl'schen oder Hochstetter'schen Glashütte sein. Hochstetter war schon 1541 Mitglied dieser alten Gesellschaft. Die Haller Chronik aber sagt von jenen Werken: „Es sind alles schöne, künstlich ausgezeichnete und durchsichtige Fenster".

Schließlich wollen wir noch der Technik der Glasmalerei, wie sie sich an dem Haller Kirchenfenster zeigt, etwas ausführlicher erwähnen. Nach den vorliegenden Cartons, die manchmal wol auch einer älteren Zeit angehörten und daher keinen sicheren Anhaltspunkt für das Entstehungsjahr des Glasgemäldes bieten, wurde das noth-

wendige Glas ausgeschnitten, und dabei die Farbe des Glases gewählt, wie sie auf der Zeichnung angegeben war. Hierauf überzog der Glasmaler sämmtliche Stücke, ohne Unterschied der Farbe, mit gewöhnlichem Schwarzloth. Dann wurden die einzelnen Stücke nach dem Carton zusammengestellt und mittels eines steifen Borstenpinsels alle Lichter aus den schwarzüberzogenen Glastheilen herausradirt, so dass alle erforderlichen Abstufungen des Lichts sich ergaben. Wo die durch die ursprünglich aufgetragene schwarze Farbe sich ergebenden Schatten eine größere Kraft oder Tiefe verlangten, wurde mit derselben schwarzen Farbe durch Schraffirung nachgeholfen. Da man das Glas in allen nöthigen Farben, mit Ausnahme der Fleischfarbe, besaß, wurde außer dem Schwarzloth nur die Fleischfarbe beim Glasmalen verwendet. Die Fleischfarbe wurde hiebei auf der Rückseite des Glases aufgetragen. Andere Farben wurden nicht verwendet, nur hie und da findet man in der Architektur oder anderen Theilen des Bildes an einzelnen Stellen das sogenannte Kunstgelb. Dieses Gelb erhält das Glas, indem Chlorsilber in Verbindung mit irgend einer Erdfarbe aufgetragen wird. Die beim Brennen des Glases vom Chlorsilber entwickelten Dämpfe geben dem Glase einen vollständig durchsichtigen gelben Ton, während der Rückstand der Erdfarbe nach dem Brennen wie Staub weggewischt werden kann.

Der Farbenschmelz der Glasgemälde hieng bei dieser Art Malerei von der Kunstfertigkeit des Glasfabrikanten und von dem guten Geschmack des Zeichners bei der Wahl der Farben ab. Die Schönheit der Farbe und ihre Durchsichtigkeit aber war das Verdienst des Glasmachers. Sind die Gläser der aus der Haller Glashütte stammenden und noch vorhandenen Glasgemälde, wie man annehmen darf, aus der Werkstätte Vitls oder Hochstetters hervorgegangen, so geben sie den besten Beweis von der trefflichen Leistung dieser Glashütte.

Anhang.

Jedes Jahr Scheiben gemacht worden.

Anno	Klein-scheiben	Mittel-scheiben	Groß-scheiben	Zusammen
1569	3,010.098	221.182	71.500	3,302.780
1570	2,707.250	134.196	307.788	3,149.224
1571	2,197.104	382.220	37.050	2,616.374

Anno	Klein-scheiben	Mittel-scheiben	Groß-scheiben	Zusammen
1572	2,639.338	264.030	244.218	3,147.586
1573	1,884.792	443.404	5 460	2,333.656
1574	2,420.782	589.004	—	3,009.786
1575	2,515.708	—	242.970	2,758.678
1576	2,277.236	510.510	—	2,787.746
1577	2,244.658	124.800	390	2,369.848
1578	2,096.302	303.213	94.172	2,493.686
1579	2,389.504	553.020	87.152	3,029.676
1580	2,446.158	392.028	136.266	2,974.452
1581	2,006.212	371.254	219.518	2.596.908
1582	2,275.962	492.856	—	2,768.818
1583	2,332.512	301.808	143.260	2.777.580
1584	2,458.534	401.492	77.324	2,937.350
1585	2,295.254	422.318	153.868	2,871.440
1586	2,481.024	400.556	143.858	3,025.438
1587	2,627.092	543.452	111.462	3,282.006
1588	2,608.268	566·774	122.668	3,297.710
1589	2,339.402	412.568	212.472	2,964.442
1590	2,255.188	557.700	144.352	2,957.240
1591	1,723 462	240.864	196.040	2,160.366

XIV.

Zur Geſchichte der Ambraſer Sammlung.[1])

1.

Ein Harniſch Erzherzogs Ferdinand von Tirol in der Ambraſer Sammlung.[2])

(1880).

Die Plattnerei zu Innsbruck blühte unter Kaiſer Maximilian und König Ferdinand I. ununterbrochen fort und, wie früher unter Sigmund die Treytz, ſo waren es unter dieſen beiden Landesfürſten die Seuſenhofer, welche die Anſtalt nicht blos in ihrem alten Ruhme erhielten, ſondern denſelben auch zu vermehren im Stande waren.

---

[1]) Schönherr beabſichtigte unter dem obigen Titel eine Reihe von kleinen Aufſätzen zur Geſchichte des Plattnerweſens in Tirol im 15. und 16. Jahrhundert zu veröffentlichen, wofür er mit Unterſtützung des hervorragenden Fachmannes W. Böheim in Wien eingehende Studien angeſtellt hatte. In Druck ſind nur die beiden hier gebotenen Abhandlungen über Arbeiten Jörg Seuſenhofers erſchienen. Mit Rückſicht auf die umfaſſenden neueren Forſchungen W. Böheims konnten dieſe theilweiſe gekürzt, die übrigen, nur handſchriftlich vorhandenen ganz weggelaſſen werden.

Die Titel der letzteren ſind folgende: 1. Das Plattnerweſen in Innsbruck 1466—1520. 2. Die Harniſche Philipps des Schönen in der k. k. Ambraſer Sammlung (1489). 3. Eine Harniſchgarnitur Königs Ferdinand I. vom Jahre 1537. 4. Der Harniſch Ferdinands I. in der k. k. Ambraſer Sammlung (1542). 5. Urkundliches über die Rüſtungen der drei Urſini. 6. Erwerbung der Rüſtung Schertlins von Burtenbach. 7. Erwerbung der Radziwilliſchen Rüſtungen. 8. Schreiben des Erzherzogs Ferdinand an den Herzog von Kurland. 9. Die Erwerbung des Harniſches Herzogs Alba.*

[2]) Aus den Mittheilungen der k. k. Central-Commiſſion für Kunſt und hiſtoriſche Denkmale N. F. VI, 84—89 (1880). Vgl. jetzt auch die Regeſten im Jahrbuch, a. a. O. (Nr. 6699, 6700, 6707, 6708, 6712).*

Man kennt das Gute im eigenen Lande viel zu wenig und hat namentlich vor dem jenseits unserer schwarzgelben Pfähle Gelegenen eine so hohe Meinung, dass man selbst für unsere eigenen besten Werke immer zuerst im Auslande nach deren Schöpfer und Heimat sucht. Man ist förmlich daran gewöhnt worden, zu einem berühmten Werke den Meister überall eher als im eigenen Lande zu suchen, daher wir bisher auch zu glauben gezwungen waren, dass die berühmtesten Plattner des 16. Jahrhunderts die Seusenhofer, Augsburger Meister gewesen sind.[1])

Nachdem nun einer der unterschiedlichen Seusenhofer der Meister des berühmten Harnisches ist, über welchen wir ausführlicher berichten wollen, müssen wir vorerst über die Seusenhofer selbst kurze urkundliche Nachricht geben.

Der älteste uns bekannte Seusenhofer, Konrad, war Plattner in Innsbruck, wo er ein kleines Haus besaß. Er erscheint urkundlich zuerst 1502 von Kaiser Maximilian mit einer Arbeit betraut, zu welcher ihm der Kaiser 6 Centner Stahl anweisen ließ. Zwei Jahre darnach wurde Konrad Seusenhofer zum Hofplattner ernannt, und ihm 1506 der Neubau der Hofplattnerei übertragen. Die Plattnerei Erzherzogs Sigmund befand sich in Mühlau (urkundlich Mühlen, Mülen, Mülan) bei Innsbruck. Ohne dieselbe irgendwie zu vernachlässigen errichtete Kaiser Maximilian eine neue große Plattnerei in Innsbruck selbst. Sie stand an der Stelle des heutigen Landhauses. Konrad Seusenhofer starb 1518. Gleichzeitig mit ihm lebten in Innsbruck Matthäus und Hans Seusenhofer, beide Plattner, letzterer urkundlich ein Bruder des Konrad. Nach dem Tode Konrads wurde Hans Seusenhofer Hofplattner und Leibharnischmeister. Er starb 85 Jahre alt 1555. Sein Amt und sein Ruhm gingen auf seinen Sohn Jörg über, in welchem wir den Meister der fraglichen Rüstung Erzherzogs Ferdinand von Tirol nachweisen wollen. Dieser berühmte Plattner, welcher unter an-

---

[1]) Unter dem Titel „Die Waffenschmiede Seusenhofer, ihre Werke und ihre Beziehungen zu habsburgischen und anderen Regenten" hat W. Böheim im Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses XX. Bd., 281—320 (1899) eine ausführliche Abhandlung über die Seusenhofer veröffentlicht. Darin erweist er die Augsburgische Heimat der Seusenhofer und bietet eine eingehende Würdigung dieses Künstlergeschlechtes. Obwol durch Böheims gründliche Forschungen die vorliegenden Aufsätze in einigen Details veraltet sind, glaubte ich sie bei der schweren Zugänglichkeit der ersteren und der populären Darstellungsweise Schönherrs doch dem Leser nicht vorenthalten zu sollen.*

deren auch die Rüstung für Franz I. von Frankreich, von welcher einzelne Stücke sich noch in der Ambraser Sammlung befinden, verfertigt hat, hinterließ nur einen Sohn Jörg, welcher jedoch, von der Plattnerlaufbahn seiner Väter abweichend, tirolischer Taxator wurde. Ein Vetter des Jörg Seusenhofer sen., Wilhelm Seusenhofer, war in unbekannten Jahren nach Augsburg gezogen, wo er urkundlich 1552 als Bürger und Plattner und 1560 noch als lebend erscheint. Noch bei Lebzeiten seines Vetters in Innsbruck versuchte er dessen Stelle zu erhalten und nach Innsbruck zurückzukehren. Der Ruhm, der von Seite der Seusenhofer auf Augsburg entfällt, ist um so weniger ein bedeutender, als von Wilhelm Seusenhofer bis dahin keine hervorragenden Arbeiten bekannt sind.

Es würde zu weit führen, wollten wir hier über den Meister unseres Harnisches, Jörg Seusenhofer, ausführlichere Nachrichten geben, wir beschränken uns auf den urkundlichen Nachweis, dass dieser Mann den bezeichneten Harnisch Erzherzogs Ferdinand von Tirol verfertigt hat. Auf einzelnen Stücken dieses Harnisches ist die Jahreszahl 1547 eingeschlagen und damit die Zeit seiner Anfertigung konstatirt.

Schon das wenige, was wir oben über die der Leitung Seusenhofers anvertraute Anstalt gesagt haben, legt die größte Wahrscheinlichkeit nahe, dass der fragliche Harnisch aus derselben hervorgegangen sei; es kommt nur darauf an, zu beweisen, dass in der Zeit von 1547 von Erzherzog Ferdinand oder für denselben bei Seusenhofer ein Harnisch bestellt wurde, und dass der von diesem Meister 1547 gelieferte Harnisch mit dem in der Ambraser Sammlung identisch ist. Glücklicherweise steht uns zu diesem Nachweise ein vollkommen hinreichendes urkundliches Materiale zu Gebote. Wir ersehen daraus die Bestellung dieses Harnisches, die Ausführung und die Bezahlung desselben.

Die Bestellung des Harnisches fällt noch in das Jahr 1546. Bereits in einem Schreiben ddo. Prag 11. November 1546 verlangt König Ferdinand von der Regierung zu Innsbruck, dass sie Jörg Seusenhofer mit zwei Plattnergesellen sofort nach Erhalt des Schreibens auf der Post nach Prag schicke, da er „deren personen in eyl zu gebrauchen nottürftig." Seusenhofer folgte dem Befehle des Königs ohne Verzug. Noch am selben Tage, an welchem das Schreiben in Innsbruck eintraf (17. September), reiste Sr. Majestät Wappen- und Harnischmeister Georg Seusenhofer mit zwei Gesellen nach Prag ab.

Was zu dieser Berufung zunächst Anlass gegeben hat, ist nicht bekannt. Für uns ist jedoch die bei dieser Gelegenheit von König Ferdinand bei Seusenhofer gemachte Bestellung selbst das wichtigste. Welcher Art nun dieselbe war, erfahren wir aus dem Schreiben König Ferdinands ddo. Prag 15. Dezember an die Regierung zu Innsbruck. Dasselbe lautet:

„Edlen, ersamen, gelerten und lieben getreuen. Wir haben unserm Harnischmaister zu Ynsprugg und getreuen lieben Georgen Seusenhofer jüngstlich hievor, als er an unserm kuniglichen hof gewest, auferlegt und bevolhen, das er für unsere person ain stählen, geetzt gliger, inmassen er uns hievor gemacht, auch für unsern geliebten sun und fürsten, erzherzog Ferdinanden ain geezten, mit gold verprembten küriß mit allen schifftungen und stücken, auch etliche übrige haubt- und ain sonders harnisch in das feld und zum fußturniern, auch mit allen stücken (wie er Seusenhofer weiß) on verzug zuezerichten und schlahen zu lassen auferlegt und befolhen. Darauf ist unser befelch an euch, daß ir auf solche obvermeldte arbait gedachtem Seusenhofer geld, auch gold zum vergulden und was in diesem fall die notturft erfordert, von unserntwegen zuestellen und überantwurten lasset. An dem thuet ir unsern willen und maynung."

Jeder Waffenkundige, dem die Ambraser Sammlung bekannt ist, wird in dieser Bestellung sofort an die in der genannten Sammlung aufbewahrte Harnisch-Garnitur[1]) Erzherzogs Ferdinand erinnert und die nähere Vergleichung der Bestellung mit dieser Harnisch-Garnitur müssen ihm die Ueberzeugung aufdrängen, dass diese Garnitur auch in der That die von König Ferdinand für seinen Sohn bestellte Rüstung ist. Den letzten Zweifel aber müsste uns die Rechnung Seusenhofers selbst nehmen, welche er über die abgelieferte Arbeit der landesfürstlichen Kammer überreicht hat und worin er Stück für Stück, ja selbst die darauf angebrachten Ornamente erwähnt und beschreibt, zugleich auch einen Einblick in seine Werkstätte selbst uns gestattet.

---

[1]) Harnisch oder Harnasch war im 15. und 16. Jahrhundert ein genereller Begriff, der sowol die ganze Rüstung als jeden einzelnen Theil derselben bezeichnete. Der Jugendrüstung Erzherzogs Ferdinand in der Ambraser Sammlung hat man erst in neuerer Zeit eine generelle Bezeichnung „Harnisch-Garnitur" gegeben. In der Zeit ihrer Anfertigung hatte man dafür keine generelle Bezeichnung, sondern es bestand all dies „Harnaschwerk" hauptsächlich aus zwei verschiedenen Rüstungen, welche sich durch Auswechslung einzelner Stücke für die verschiedensten Zwecke und Bedürfnisse der zu Ross und zu Fuß kämpfenden oder turnirenden Herren eigneten.

Die ihm übertragene Arbeit auszuführen brauchte Seusenhofer nahezu ein Jahr.[1])

Von dem Umfange der Arbeit kann man sich einen Begriff machen, wenn Seusenhofer versichert, dass er „selb fünfter," d. h. ihrer fünf bei drei Monate zum Vergolden allein gebraucht haben.[2]) Aus seiner Rechnungslegung erfahren wir auch den Meister, von welchem die auf dem Harnisch angebrachte Ornamentik: „Delphine, Laubwerk, Lerchen und anderes Reifwerk" gezeichnet und geätzt worden ist. Auch dieser Künstler ist kein Augsburger oder Nürnberger Meister, sondern der Innsbrucker Maler Hans Polhamer.[3])

Der Harnisch Erzherzogs Ferdinand war Anfangs November noch nicht vollendet, obwol bereits unterm 6. November König Ferdinand aus Augsburg schreibt, es soll der für seinen Sohn bestellte und, wie ihm berichtet worden sei, nunmehr vollendete Harnisch, sowie der Harnisch für Marcado durch den Seusenhofer selbst nach Augsburg gesendet und Seusenhofer für seine Arbeit, „wie es hievor damit gehalten worden," bezahlt werden.

Die Uebersendung ließ jedoch noch einige Zeit warten. Mittelst Schreiben vom 6. November verlangte auch der Erzherzog Ferdinand, welcher zur Zeit in Prag sich befand, die Uebersendung der für ihn in Innsbruck geschlagenen „etlichen Harnische," weil er „derselben

---

[1]) Freilich war dies nicht die einzige Aufgabe, welche die Hofplattnerei 1547 zu lösen hatte, denn es wurden von ihr in demselben Jahre noch verschiedene andere Harnische z. B. auch ein Kürisss für den Falkenmeister Sr. Majestät Alphonso de Mercado angefertigt.

[2]) Das Vergolden scheint in jener Zeit ganz besondere Schwierigkeiten gehabt zu haben. Schon Konrad Seusenhofer klagt einmal, dass er in Folge der Vergoldung eines Harnisches, ohne Zweifel durch Queckfilbervergiftung, eine langwierige Krankheit sich zugezogen habe.

[3]) Hans Polhamer (auch Polhaimer) und dessen Sohn gleichen Namens, Maler zu Innsbruck. Ersterer war auch ein gesuchter Porträtmaler. 1549 malte er über Auftrag Königs Maximilian „Sr. Durchlauchtigkeit Herren Bruder und Frauen Schwestern", 1554 die Erzherzogin Eleonora und Margaretha. Polhamer war auch mit zwei anderen Innsbrucker Malern zum Aetzen der französischen Harnische (für Franz I. 2c.) verwendet worden. Mit vielen Kindern beglückt, lebte er sehr dürftig, malte daher auch untergeordnete Dinge, wie die Sonnenuhr in Ambras, Wappen, Koblwägen u. dgl. Hans Polhamer jun. erscheint urkundlich ebenfalls als Aetzmaler. Von ihm wurden unter anderm 1563 und 1564 verschiedene „Trabanten-Helmparten" geätzt, von denen sich eine mit seinem Monogramm H. P. versehen im k. k. Hofwaffen-Museum befindet (Inv.-Nr. 637 beschrieben von W. Böheim, Die Waffen der heraldischen Ausstellung, S. 12).

jetzo allhier bedürftig“ sei. Bevor jedoch dieser Auftrag in Innsbruck eingetroffen war, hatte die Regierung daselbst dem Seusenhofer aufgetragen, mit dem „Leibharnisch Erzherzogs Ferdinand“ nach Augsburg abzugehen und ihn dort Sr. Majestät zu übergeben. Seusenhofer war auch in der That am 26. November mit dem „Leibharnische“ des Erzherzogs und dem Küriss des königlichen Falkenmeisters nach Augsburg abgereist. Hievon gab die Regierung später auch dem Erzherzog Ferdinand mit Bezug auf dessen obenerwähntes Requisitionsschreiben Nachricht und sprach die Hoffnung aus, dass die für ihn geschlagenen „etlichen Harnische“ inzwischen wol von Augsburg nach Prag geschickt worden sein dürften.

Die bedeutende Arbeit war somit vollbracht und das große Plattnerwerk an den hohen Besteller abgeliefert. Nur eine Schwierigkeit war noch zu überwinden, nämlich die Bezahlung.

In Betreff der Bezahlung ganzer Rüstungen und einzelner Harnischtheile war von dem königlichen Oberststallmeister Don Peter Lasso mit Seusenhofer schon 1536 eine Uebereinkunft getroffen worden.[1])

In dieser Abrede ist nun allerdings der Preis für gewöhnliche Arbeiten festgestellt, nicht aber für Rüstungen von dem Umfange und dem Kunstwerte, wie die eben vollendeten. Indem daher die Regierung auf diesen Umstand hinweist, sagt sie in ihrem Schreiben an den König vom 26. November, dass sie aus diesem Grunde sowol in Betreff des für Se. Majestät verfertigten stählernen Geliegers als auch des Harnisches für Erzherzog Ferdinand keine Abrechnung habe pflegen können. Das habe sie nur bezüglich des Harnisches für den Falkenmeister thun können.

Nachdem Seusenhofer gemäß Auftrag der Regierung über seine für den König und für den Erzherzog gelieferte Arbeit des Geliegers und des Harnisches die Schlussrechnung gelegt, stellte sich heraus, dass die Gesammtauslagen einschließlich der zum Vergolden des Harnisches an Seusenhofer abgegebenen Dukaten 1258 fl. 8 kr. betrugen.

Diese in damaliger Zeit sehr bedeutende Summe war die landesfürstliche Kammer zu zahlen nicht im Stande. Der nie beneidenswerte Stand ihrer Kasse war nach dem Kriege von 1546 weit unter den Gefrierpunkt herabgesunken, „die Kammer und die derselben incorporirten Aemter“, versichert die Regierung König

[1]) Siehe die Uebereinkunft in XIV, 2. S. 440.

Ferdinand, seien „dermaßen erfaigert, verpfändt und verschrieben", daſs man „nicht einmal die ordinari Ausgaben bestreiten könne." Die 265 Dukaten, welche Seusenhofer zum Vergolden des Harnisches gegeben worden seien, habe die Regierung von dem „arrestirten Türkenhilfgeld"[1]) entlehnen müssen, da sonst die Arbeit überhaupt gar nicht zustande gekommen wäre. Aus dem Türkenfond habe die Regierung überdies 100 fl. und jetzt neuerlich 200 fl. dem Seusenhofer auszahlen lassen. Schließlich bat die Regierung, Se. Majestät wolle nun in Augsburg selbst durch „dieser Arbeit Verständige" mit Seusenhofer abrechnen und denselben, ohne die Kammer in Innsbruck in Anspruch zu nehmen, bezahlen lassen.

König Ferdinand antwortete am 27. Dezember auf diese Vorstellung der Kammer Folgendes:

„Edlen, ersamen, gelerten und lieben getreuen. Wir haben uns jetzo alhie mit unserm getreuen lieben Georgen Seusenhofer umb die arbeit des gedoppelten kuris, so er auf unsern bevelch für unsern geliebten sun und fürsten erzhertzog Ferdinanden geschlagen, verglichen und ime für solche volbrachte arbeit des bemelten küris über das, so er hievor von euch daran empfangen, 304 fl. 30 kr. bezalen lassen und ist darauf unser bevelch, daß ir ime Seusenhofer den überrest als nemlich 200 fl. von dem einkomen und gefell unserer tyrolischen kammer eurer verwaltung on abgang fürderlich entrichtet und bezalet."

Nachdem König Ferdinand auf diese Weise mit Seusenhofer sich verglichen, sendete er diesen von Augsburg nach Prag, um seinem Sohne, Erzherzog Ferdinand, selbst den Harnisch zu überbringen. Die Unkosten dieser Reise zu bezahlen, wurde ebenfalls der tirolischen Kammer überlassen, welche denn auch trotz ihrer „Erfaigerung" im April 1548 die Schulden an Seusenhofer mit 288 fl., wovon 88 fl. für die Reise nach Prag, abgetragen hat. Die letzte bezügliche Aufzeichnung des Kammermeisters lautet: „Jörgen Seusenhofer, harnischmeister in abschlag der schuld, so man ime für meines gnedigsten herrn, erzhertzog Ferdinand zu Oesterreich ꝛc. getoppelten küriß, den er geschlagen und gemacht hat, und für sein darmit gethane zerung gen Prag zu thuen (schuldig) ist, geben laut bevelch und quittung, datum am 17. tag April anno 48, 288 fl. 5 kr."

Um uns von den Kosten dieser Rüstung einen richtigen Begriff zu machen, müssen wir uns nicht blos den damaligen hohen Geldes-

[1]) Es ist das von den Ständen Tirols zum Türkenkrieg auf drei Jahre bewilligte Geld, welches unangetastet bleiben sollte.

wert vor Augen halten, sondern auch nicht übersehen, dass Seusenhofer als Hofplattner sehr viele Vortheile genoss und ihm auch die ganze Hofplattnerei und die dazu gehörige Polirmühle zu Gebote standen.[1])

2.

Ein Harnisch Königs Franz I. von Frankreich.[2])

(1864.)

Die seit dem Jahre 1805 nie erstorbene Hoffnung des Landes, die Ambraser Sammlung wieder in ihre alte Heimat, in welcher sie entstanden und zu einem kleinen Weltwunder herangewachsen ist,[3]) zurückwandern zu sehen, ist noch vor einigen wenigen Jahren neu belebt worden, ja man kann sagen, sie ist in Anbetracht des allergewichtigsten Grundes der vollständigsten Ueberzeugung gewichen. Doch „tempora mutantur et nos mutamur in illis", d. h. in Wien ändert sich die Gesinnung und die Ambraser Sammlung bleibt vorläufig im Belvedere.

So erübrigt uns denn vor der Hand außer der unverzinslichen Hoffnung nichts anderes, als die Ambraser Sammlung uns in photographischen Abbildungen anzusehen und aus Büchern davon uns erzählen zu lassen.

Glücklicherweise hat die Sammlung, welcher im ersten halben Jahrhundert ihres Aufenthaltes in Wien nur von zwei einzigen (nebenbei bemerkt aus Tirol gekommenen) Gelehrten, Primisser und Bergmann, ein wissenschaftliches Interesse zugewendet wurde,[4]) in neuerer Zeit und zwar in Folge manchmal sehr wolthätig wirkenden „höheren Auftrages" auch die Aufmerksamkeit eines Wiener Gelehrten auf sich gezogen und wir verdanken demselben eine neue und genaue Beschreibung der tirolischen landesfürstlichen Sammlung. Freiherr v. Sacken erwähnt nun in seinem Werke über die Samm-

[1]) Die im ersten Drucke hier folgende Rechnung Seusenhofers ist seither auch im Jahrbuche, a. a. O. Reg. 6708 gedruckt worden und kann deshalb entfallen. *

[2]) Aus dem Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols I, 84—99. Die benützten Urkunden sind jetzt auch in den Regesten (Jahrbuch, a. a. O.) zu finden.*

[3]) Die kaiserliche Gemälde-Gallerie, das k. k. Antiken- und Münzkabinet und die k. k. Hofbibliothek haben einige ihrer größten Schätze der Ambraser Sammlung zu verdanken.

[4]) Vergl. Einleitung zu Frhr. v. Sacken, Die k. k. Amraser Sammlung, 2 Thle. Wien 1855.

lung auch des Harnisches Königs Franz I. von Frankreich, der einst eine Zierde derselben gewesen ist, von dem sich jedoch nur mehr die Doppelstücke in Wien befinden. Freiherr v. Sacken erzählt einfach, der berühmte Harnisch des Königs sei mit acht anderen französischen Rüstungen nach Paris gebracht worden, wo er sich noch befinde. Das ist Alles, was uns der Herr Verfasser darüber zu sagen weiß. Ich will nun die Geschichte dieser Rüstung näher beleuchten und hoffe es wahrscheinlich zu machen, dass der, namentlich von den Franzosen viel bewunderte Harnisch das Werk eines deutschen und nicht wie man bisher glaubte, eines französischen Meisters sei und dass in demselben schwerlich jemals ein französisches Herz geschlagen habe.

Zur Gloire der Franzosen gehörte es von jeher, dass sie auf ihren Eroberungszügen an Kunstprodukten und Raritäten möglichst Vieles und möglichst Kostbares mit in ihr Vaterland schleppten, wogegen es zum Charakter der deutschen Wiedereroberer gehörte, in kopfloser Großherzigkeit den Franzmann bei seinem Raube zu belassen und sein geraubtes Gut stillschweigend als rechtmäßigen Besitz anzuerkennen.

Napoleon I. schrieb 1805 seinem in Tirol operirenden Marschall Ney, es sei ihm bekannt, dass eine Rüstung Franz I. in einem alten Schlosse in Tirol sich befinde, der Marschall möge dieselbe unverzüglich nach Paris schicken, wo er, Napoleon, die Rüstung „in einer eigenen Sitzung und mit großem Gepränge empfangen wolle“.[1]) Der Marschall hob mit gewandten Fingern den Harnisch in Ambras aus und schickte ihn nach Paris. Ob er Staats- oder Privateigenthum sei, wurde natürlich nicht gefragt. Es war ja ein Harnisch eines Franzosenkönigs, dazu eine kunstreiche Arbeit, also gehörte er offenbar nach Paris. Für Napoleon war der Harnisch überdies ein politisches Kapital, das er gut verwertete, denn ganz Paris schwamm in Freudenthränen als das theure Eisenblech ankam, in welchem Franz I. bei seiner Gefangennahme zu Pavia durch Kaiser Karl V. 1525 so vielen Angstschweiß für die Größe Frankreichs verschwitzt hat.

Da man nämlich sich nicht erklären konnte, wie der Leibharnisch eines Königs von Frankreich in „ein altes Schloss von Tirol“ kommen konnte, so verfiel man auf den Gedanken, König Franz dürfte denselben bei Pavia eingebüßt haben. Dem ist aber nicht so.

---

[1]) Vgl. jetzt darüber die ausführliche Arbeit von W. Böheim, Die aus dem kaiserlichen Schlosse Ambras stammenden Harnische und Waffen im musée d'artillerie zu Paris (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses XIX, 217—239 [1898]) mit einer Abbildung des Harnisches Franz I.*

An dem Hofe unserer kunstsinnigen alten Landesfürsten von Tirol hat von jeher die Kunst Aufnahme und Unterstützung gefunden. Insbesondere war es die Kunst der Harnischschlägerei, das Plattnerwesen, welches in Tirol seit Erzherzog Sigismund bis zum Untergang der Harnischtracht in hoher Blüte stand. Die Plattner von Mühlau und Innsbruck waren berühmt und gesucht allüberall. Die Könige von Polen, Portugal, England und Schottland, die Herzoge von Sachsen, Braunschweig 2c. trugen Harnische aus Tirol und unsere Landesfürsten hoben überall Ehre auf, wo sie einen Innsbrucker Harnisch zum Geschenke machten.

Ein solches Geschenk wollte nun auch König (später Kaiser) Ferdinand dem „alten und den beeden jungen Kunig von Frankreich“ machen.

Um nun, wie ich vermute, von den Leibern der kuniglichen Herren in Paris das Maß zu nehmen und in Betreff der Form der Rüstung mit denselben sich zu verständigen, wurde der damals berühmteste Plattner von Innsbruck, Jörg Seusenhofer, Ferdinands I. „Wappen- und Harnaschmeister“ im Jahre 1539 nach Frankreich geschickt. Zuvor sollte er aber noch an den Hof Ferdinands nach Wien kommen. König Ferdinand schreibt am 10. Jänner aus Wien, er habe „den jungen Seusenhofer zum zweitenmal erfordert, dass er sich an Hof verfüge“. Seusenhofer aber, schreibt der König, hat sich bisher „ungehorsamlich verhalten und an unsern Hof zu ziehen verwidert, welches Uns von ihm als unserm Diener zu ungnädigem Missfallen gereicht“. Er solle unverzüglich an den Hof ziehen, im Verweigerungsfalle aber bestraft werden.

Seusenhofer hatte jedoch dies Missfallen des Königs, wie es wol öfters vorzukommen pflegt, ohne eigenes Verschulden sich zugezogen, die Schuld davon trugen vielmehr die Statthalterei- und Kammerräthe, die in einer Antwort auf des Königs Schreiben endlich bekennen, dass sie die Ursache wären, warum Meister Jörg nicht am Hofe erschienen sei. Er habe ganz und gar keine Schuld und Se. Majestät wolle ihm daher „kein Versäumnis zumessen, noch Ungnade tragen“. Sie hätten ihn nun alsogleich mit Ross und Zehrung abgefertigt. Den von Sr. Majestät bestellten „Kuris und Hauptharnasch sammt einem stächlin Gliger“ [1]) hätten sie aber, in eine Truhe eingemacht, auf einer Zill (Schiffchen) auf dem Wasser hinabführen lassen. Für wen diese Rüstung bestimmt war, ist nicht bekannt.

[1]) Für das „stächlin Gliger“ verlangte Seusenhofer 75 Gulden rheinisch, was den knauserigen Herren vom Regiment zu Innsbruck zu viel vorkam, weswegen sie eine allerhöchste Entschließung hierüber sich erbeten haben.

Unterm 5. März schreibt nun König Ferdinand nach Innsbruck, dass er Seusenhofer nach Frankreich schicken wolle. „Wir haben unsern Harnischmeister Jörg Seusenhofer etlicher Sachen halber in Frankreich zu ziehen verordnet". Derselbe soll mit Zehrung zur Reise dahin und zurück versehen werden. Zugleich gab König Ferdinand Befehl, dass Seusenhofer, welcher als guter Deutscher kein Französisch verstand, vom Zollner am Kuntersweg, Herrn Ludwig de Taxis, begleitet werde.

Was der König unter den „etlichen Sachen", um derentwillen er Seusenhofer nach Frankreich geschickt, verstanden habe, geht aus den Urkunden nicht hervor, gewiss ist, dass er die Reise gemacht und am französischen Hofe verschiedene Bestellungen auf Rüstungen erhalten hat.

Als der deutsche Meister von der französischen Reise zurückgekehrt war, hatte er Anstände wegen Ausbezahlung der Zehrung. Seusenhofer hatte nämlich mehr Geld gebraucht, als ihm die Kammer zu Innsbruck ausgemessen und diese wollte von einem Daraufzahlen nichts wissen. Da befahl aber der König, den der Meister in seiner Bedrängnis angegangen, „es solle mit ihm abgerechnet und ihm das, was über die erhaltene Zehrung ihm gebühre, gegeben werden". Zugleich aber schreibt König Ferdinand: „Und nachdem gedachter Seusenhofer Unserem lieben Bruder und Schwager, dem Kunig von Frankreich auf Unsere Kosten etlich Harnasch schlagen und zurichten würde", so soll man ihm Geld vorschießen, „damit er die Arbeit desto schleuniger und stattlicher verrichten mag".

Aus diesem Schreiben ergibt sich nun, dass Jörg Seusenhofer etliche, also mehrere Harnische und zwar auf Kosten Ferdinands I. für den König Franz zu schlagen Auftrag hatte.

Ferdinand I. lag aber vor Allem daran, dass der Harnisch für den „jungen König von Frankreich" fertig werde. Er schrieb deshalb aus Wien, 26. Dezember desselben Jahres, er wünsche, dass dieser Harnisch ihm bei seiner Ankunft in den Niederlanden zugestellt werde, und es sei daher alles daran zu setzen, damit die Arbeit ehestens vollendet werde. Auch gab er Befehl, dem Meister Seusenhofer 200 bis 300 Gulden auszuzahlen, die wahrscheinlich zur Herstellung der „Palirmühle"[1]) angewiesen wurden, über deren Baufälligkeit

[1]) Die Palirmühle ist wol eine Polir- oder Schleifmühle zum Poliren des Harnischbleches. Die Polirmühle des Hofplattners stand bei der Hofmühle, die heute noch unter diesem Titel, aber nicht mehr auf Hofkosten arbeitet.

Seusenhofer beim König sich beklagt und deren schlechten Stand er als Ursache des langsamen Fortscheitens der Arbeit angegeben hatte.

Aus Heidelberg, 14. Februar 1540, also auf seiner Reise nach den Niederlanden, betreibt König Ferdinand neuerdings die Arbeit und schreibt an Statthalter, Regenten und Kammer, sie möchten sorgen, dass Jörg Seusenhofer den Harnisch für den jungen König von Frankreich ehemöglichst fertig mache und keine Mühe und Arbeit zu diesem Zwecke gespart werde.

Aus einem späteren Schreiben geht hervor, dass für zwei „junge Könige von Frankreich" Harnische bestellt und in der Arbeit waren. In einem Briefe aus Gent in Flandern, 3. März, schreibt König Ferdinand, er habe vernommen, dass an den zweien „Doppel-Küris" der beiden jungen Könige von Frankreich, welche er bei seinem Harnischmeister zu Innsbruck, Jörg Seusenhofer, bis zu seiner Ankunft daselbst zu fertigen befohlen habe, durch „die Maler und Plattner" so viel gearbeitet worden sei, dass sie in fünf Wochen vollendet werden könnten. Damit aber die Arbeit noch schneller von statten gehe, trage er den Räthen auf, bei Tag und Nacht arbeiten zu lassen; insbesondere aber sollten sie auch sorgen, dass „das Etzwerk und der Pramb sauber und wol verguldet werde". Wenn die Arbeit vollendet sei, möge man sie ihm unverzüglich senden.

An diesen Harnischen arbeiteten also Maler und Plattner. Dies war wol auch ohne Zweifel bei allen durch Kunst sich auszeichnenden Rüstungen der Fall, daher wir in den Plattnereien so häufig auch Zeichner und Maler beschäftigt finden, und es dürfte in den seltensten Fällen sich zutragen, dass der Plattner, welcher das Harnischblech bereitete, zugleich auch den künstlerischen Schmuck derselben zeichnete und je nach der verschiedenen Behandlungsweise gravirte, ätzte, vergoldete oder niellirte. Es können daher Harnische, welche vermöge ihrer künstlerischen Arbeiten verschiedenen Meistern angehören, aus einer und derselben Plattnerei stammen, ein und dasselbe Plattnerzeichen tragen.

Im weitern schreibt König Ferdinand: er schicke ferner ein Verzeichnis Seusenhofers über alles das, „was noch an Harnischen und anderen Rüstungen von dem König von Frankreich und Anderen außer den bemelten Doppel-Küris von Seusenhofer zu machen verlangt worden sei". Von diesen Arbeiten sollten auf seine (König Ferdinands) Kosten noch hergestellt werden: „dem alten König von Frankreich einen geringen Küris, in das Feld zu gebrauchen, mehr dem Telphin (Dauphin) einen Fußknecht-Harnisch mit aller Zugehör und

des obbemelten Konteſtabls Küris, wie Wir dieſelben im Verzeichnis unterſtreichen und mit einem beſonderen Zeichen vermerken laſſen".

Dieſes Verzeichnis Seuſenhofers liegt mir vor. Ich laſſe es hier folgen und die von König Ferdinand „unterſtrichenen und mit einem beſonderem Zeichen vermerkten" Stellen durch einen Stern (*) auszeichnen.

„Verzeichniß

der Harniſch-Arbeit oder Rüſtung, welche durch den König von Frankreich und zwei ſeiner Söhne auch durch andere Herren in Frankreich von der R. kgl. Majeſtät unſerm allergnädigſten Herrn begehrt und von ihnen ein ſolches Verzeichniß durch mich (Seuſenhofer) überſendet worden iſt, wie hiernach folgt.

Dem Kunig von Frankreich.

Erſtlich begert der alt Kunig von Frankreich einen Doppl-Kuris mit allen Doppelſtücken nach einer Viſirung, ſo ich beihändig hab, und darzu etliche Hauptharniſch auf beſondere Façon oder Manier, wie ſich dann Ihre Majeſtät mit mir entſchloſſen und mit Fleiß angeben hat.

*Item mehr einen geringen Küris ins Feld zu brauchen, mit einer beſondern Manier, mit den Stücken, auch ſonderlich angeben zu machen.

Item mehr einen fußknechtiſchen Harniſch mit einer ganzen ſtählen Pruech und unter den Armen und in den Armen verſchloſſen und ganz als Hoſen Wammes.

Item mehr einen ſchwarz verborgen Harniſch mit allen Stücken, ſich auch entſchloſſen, wie ich alle Stücke machen ſoll und begehrt, daß gemelte Arbeit alle aufs ſchöniſt gemacht und vergult werden ſoll, als immer möglich.

Des Kunigs in Frankreich älteſtem Sohn.

*Erſtlich einen ganzen Dopplküris, wie dem alten Kunig und mir anzeigt, was ich in die Stuck machen ſoll.

Mehr ein Kämpf-Zuig (Kampf-Zeug) zu Fuß mit allen Stucken, auch ein Meinung angezeigt, wie er gemacht werden ſoll.

*Mehr ein fußknechtiſch Harniſch mit aller Zugehörung, wie die Viſirung ausweist.

Dem jüngern Sohn.

*Ein Doppelküris, ein Kämpfzuig, ein fußknechtiſch Harniſch, alle drei wie dem ältern ſeinem Bruder, allein die Stuck in der Arbeit verkehrt und auf eine andere Meinung, wie er mir dann angezeigt hat.

Dem Herrn Conneſtabl.[1])

*Erſtlich einen ganzen Küris mit etlichen Doppſtücken und Hauptharniſchen, wie er mir dann ſonderlich angezeigt hat.

Mehr einen fußknechtiſch Harniſch, wie die Viſirung und mir ſonderlich befohlen, wie ich dem alten Kunig und zween jungen Kunigen und auch ſeine Rüſtung mit Atlas fütern und mit dem Vergulden fertigen ſoll.

Dem Herrn von Poiſſy.

Einen ganzen Doppel-Küris, wie den Andern mit Doppelſtücken.

Mehr einen ringen Küris ins Feld, auch anzeigt, wie ich die Stück dazu machen ſoll.

Mehr ein fußknechtiſch harniſch.

Dem Herrn von Dandeing.[2])

Einen ganzen Doppküris, wie gemelt iſt.

Mehr ein fußknechtiſch Harniſch.

Solche gemelte Arbeit ſoll alle mit Gold verbrämt werden, ihrem Begehren nach.

Auf ſolches iſt mein Begehren an die königliche Majeſtät meinen allergnädigſten Herrn, Verordnung zu thun, daß ich alle Notturft, Geld zu Unterhaltung der Arbeit, auch auf Maler, Polirer, Schloſſer und andere, auch Gold zum vergulden und was dazu von Nöthen würde, empfange, damit ich nicht darin geſäumt werde und die Zeit vergeblich vergehe, wie mit den jetzigen zween Doppelküris für die zween jungen Kunig auch beſchehen, darnach es nicht möglich, alſo in der Eile zu fertigen. Ich würde mich auch nur mit der Noth entſchuldigen, denn ich bin erbetig, Alles gehorſamlich nach Befehl königl. Majeſtät zu fertigen, wie es mir immer möglich, doch daß ich, wie gemelt, ungeſäumt gehalten werde.

Jörg Seuſenhofer, Harnaſchmeiſter.

Aus dieſem Verzeichnis und aus dem demſelben vorausgeſchickten Schreiben Königs Ferdinand erſehen wir genau, was für den franzöſiſchen Hof an Harniſchen auf Koſten Ferdinands in Innsbruck verfertigt wurde. König Ferdinand ſagt, daſs außer den beiden bereits nahezu vollendeten Doppelküriſſen noch jene Harniſche

---

[1]) Anne de Montmorency, Connetable von Frankreich.

[2]) Soll wol heißen d'Antin. Ein Duc d'Antin macht ſich ſpäter in der Geſchichte Frankreichs bemerkbar.

angefertigt werden sollen, welche er in dem Verzeichnisse besonders angemerkt habe. Solche angemerkte Rüstungen finden wir nun fünf, unter denen aber die beiden oberwähnten Doppelküriſſe inbegriffen sind, wie aus einem späteren Schreiben des Königs Ferdinand hervorgeht. Der „Doppelküris mit allen Doppelstücken für den alten König von Frankreich", also der Harnisch, von dem die Doppelstücke in der Ambraser Sammlung sich befinden, ist nicht darunter, sollte also vorläufig nicht, wenigstens nicht auf Befehl und Kosten Königs Ferdinand, angefertigt werden.

Ueber den Stand der Arbeit in Betreff der beiden Rüstungen für die „jungen Könige" erhalten wir weitere Mittheilungen aus einem Schreiben der Räthe von Innsbruck ddo. 15. März 1540 an König Ferdinand. Sie melden darin demselben, daſs Seusenhofer 14 Tage lang krank gelegen sei. Derselbe habe ihnen gesagt, es sei ihm geschrieben worden, die zwei Küriſſe zu größerer Beschleunigung der Arbeit unvergoldet zu lassen, jedoch sie „auf's saubrist zu ätzen und mit Atlas und anderer Zugehörung auf's lustigste auszubereiten". Seusenhofer habe darauf die Stücke, welche bisher geätzt worden seien, „mit einem schwarzen Grund gemacht", wie es bei unvergoldeter, geätzter Arbeit üblich sei. Diesen schwarzen Grund wieder herauszubringen sei ihm „nit wol möglich", und wenn er ihn auch herausbrächte, so würde der Grund das Gold nimmer annehmen. An des Herrn „Conteſtabls" Küriſs habe er aber noch nichts gemacht.

Unterm 2. April schreibt König Ferdinand aus Gent: Er habe vernommen, daſs die zwei Küriſſe für die zwei jungen Könige etliche Tage nach Ostern fertig würden und daſs die beiden Küriſſe „nicht vergoldet werden mögen". Er könne nun dieselben ohne die anderen „mit keinem guten Fug überantworten", er wolle daher die anderen Harnische und Küriſſe des alten und jungen Königs, auch des Connetables so bald als möglich haben. Seusenhofer soll die zwei der Vollendung nahen Küriſſe nicht selbst bringen, sondern bei der Arbeit bleiben und diese Tag und Nacht fördern, „damit dieselben Stück auch zum allerfürderlichsten und eiligsten als immer möglich gefertigt werden".

Inzwischen waren die Harnische für die jungen Könige fertig geworden und wurden in Reistruhen wol versorgt am 6. April dem Diener des Kleinhanns[1]) von Reutte, welcher sie mit Kaufmanns-

[1]) Kleinhanns war ein Spediteur, welcher „der Kaufleute Güter von Antorf herauf ins Reich, gen Venedig, Genua und andere Orte und von dannen wieder Güter hinab fertigte".

gütern nach Antorf (Antwerpen) zu schicken beauftragt wurde, übergeben. Einige Tage später schrieben die Räthe dem Kleinhanns, er solle die Harnischtruhen statt nach Antorf nach Brüssel schicken. An König Ferdinand aber berichteten sie, Seusenhofer habe gesagt, dass er „die drei Rüstungen vor einem halben Jahre nicht fertig machen könne, außer Aetzen und Vergolden". Diese kostbaren Harnische aber zu zahlen, hätten sie (Regiment und Kammer) kein Geld.

Unterm 7. Mai antwortete König Ferdinand aus Gent: er habe die Truhen mit den zwei Küriſſen für die beiden jungen Könige von Frankreich zu gnädigstem Gefallen erhalten und trage den Räthen auf, dass sie bei seinem Harnischmeister daran seien und verfügen sollten, dass er die anderen „Kuris und Harnasch" dem ihnen zugeschickten Verzeichnisse gemäß „mit dem ehesten fertige und ausbereite". „Dann, als gedachter unser Harnischmeister in seiner übergebenen Schrift von wegen eines ganzen Doppelkuris, so er auf den alten Kunig von Frankreich mehr als ime jüngstlich befohlen, geslahen und seinem Anzeigen nach bis zum härtnen und paliren verfertigt, auch etlich Stück davon auf die Palirmühl zu paliren verordnet haben solle, ist weiter unser Befelch, dass er denselben, des alten kunig von Frankreich Kuris, neben den anderen hievor verordneten dreien Rüstungen, wie ihr wissen tragt, an die Statt ausmache und zum Vergulden zuebereite und uns, auf was Zeit derselb zum Vergulden also gefertigt werden möge, berichte".

Der Harnisch für den alten König von Frankreich (Franz I.) war also von Seusenhofer in Arbeit genommen worden, obwol er von König Ferdinand hiezu keinen Auftrag erhalten hatte, doch befahl derselbe auf das hin, dass der Harnisch bis auf das Vergolden fertig gemacht werde.

Indessen hatten sich zwischen den Räthen und Seusenhofer wieder finanzielle Anstände ergeben. Die im Anschaffen und Betreiben der Arbeit eifrigen, im Zahlen aber zähen Räthe berichten hierüber König Ferdinand, der Harnischmeister verlange für jeden der überschickten Küriſſe 150 fl., worunter die Kosten des Malers nicht inbegriffen seien, der Maler fordere 25 Gulden; das sei aber nach Seusenhofers Bestallung zu viel und sie hätten deshalb demselben befohlen, seine „Meinung schriftlich zu stellen", die sie königl. Majestät übersendeten. Sie müssten, schreiben sie weiter, freilich auch bekennen, „dass sie dem Maler, da er allein nicht fertig werden möchte, drei andere Maler zugeordnet hätten, denen die Belohnung, 33 fl. rh. 45 kr. geworden sei". Die sonstigen Auslagen, Atlas ꝛc.

zum luſtigen Aufputz ſeien 32 fl. rh. 58 kr. Seuſenhofer beklagte ſich bitter über die Bezahlung und äußerte ſich, er werde diesfalls ſelbſt an Se. Majeſtät ſchreiben. Nun war der Preis allerdings höher geſtellt, als Seuſenhofer vermöge ſeiner „Beſtallung“ ihn zu ſtellen berechtigt war, allein die verlangte außerordentliche Beſchleunigung der Arbeit, welche Tag und Nacht fortgeſetzt werden ſollte, die nothwendig gewordene Beihilfe einiger, außer der Hofplattnerei arbeitenden Künſtler gaben dem Hofharniſchmeiſter gewiſs eine Berechtigung zu einer über die Vorſchrift der Beſtallung hinausgehenden Forderung. Seuſenhofer machte auch geltend, daſs er nicht für die Perſon Sr. Majeſtät, ſeines gnädigſten Herrn, Harniſche geſchlagen habe, auf welchen Fall allein er den eingegangenen Kontrakt, inſoweit er die Beſtellungen des Königs Ferdinand betrifft, angewendet wiſſen wollte.

Auf die Schreiben ſeiner Räthe und auf die Beſchwerde Seuſenhofers antwortete König Ferdinand aus Hagenau, 27. Juni 1540: Er habe die zwei Schreiben vom 21. und letzten Mai betreffend die Abrechnung mit Jörg Seuſenhofer über die zwei ihm zugeſchickten Doppelküriſſe für die beiden jungen Könige von Frankreich und die drei Rüſtungen, welche er für den alten König, den Dauphin und den Connetable durch Seuſenhofer zu machen verordnet habe, erhalten, ebenſo die Abſchrift des mit ſeinem Harniſchmeiſter in Bozen aufgenommenen Kontraktes. Aus angezeigter Abred und Geding habe er nun lauter verſtanden, daſs er gedachtem Seuſenhofer für einen ganzen, glatten Feldküriſs, geätzt und aufs beſte gemacht, mit allen ſeinen Stücken nicht mehr denn 60 fl. rh. in Münze und für einen Küriſs mit allen Doppelſtücken 100 fl. rh. zu zahlen ſchuldig ſei. Die Meinung Seuſenhofers, daſs unter den durch Sr. Majeſtät Stallmeiſter beſtellten Harniſchen nur jene kontraktmäßig herzuſtellen ſeien, welche für die Perſon Sr. Majeſtät beſtimmt wären, ſei eine irrige. „Das iſt nit, wie er ſolches allein auf unſer Perſon deuten will, zu verſtehen“. Er ſei alſo nicht gemeint, die Arbeit höher zu bezahlen als das Geding laute. Weil aber Seuſenhofer beſonders angeſtrengt worden ſei und Tag und Nacht habe arbeiten müſſen, ſo ſei er des Erbietens, ihn über die 100 Gulden für jeden Doppelküriſs mit einer Verehrung in Geld gnädiglich zu bedenken. So weit es aber die noch übrigen drei Rüſtungen für den alten König, den Dauphin und den Connetable betreffe, erachte er, dieweil Seuſenhofer nunmehr dieſelben nicht mit ſo großen Unkoſten und in ſolcher Eile ausbereiten dürfe, daſs er mit dem Geding, wie die Abrede laute, billig zufrieden ſein ſoll.

Der Kontrakt, welchen Jörg Seuſenhofer, ddo. Bozen 4. September 1536, eingegangen war, enthält folgende Punkte: „Erſtlich ſoll er verpflichtet und ſchuldig ſein, für Se. Majeſtät vor männiglichen zu arbeiten, als oft er durch gegenwärtigen (Don Pedro de Laſſo) oder einen zukünftigen Stallmeiſter erſucht würde". Einen „ganzen, glatten Feldkuris, geäzt und aufs beſte gemacht, mit allen ſeinen Stücken ſoll er um 60 fl. rh. machen, und zwar ein Küriſsplatten, es ſei auf welſch oder teutſch, um 9 fl.; ein Goller um 3 fl.; ein Helmlein, es ſei auf was Manier es woll, um 10 fl.; ein Spangerol um 5 fl.; ein Paar Armzeug um 5 fl.; ein Paar Handſchuhe, ganz oder gefingert, um 4 fl.; ein Paar Dieling um 5 fl.; ein Paar Schien oder Schuh, halb oder ganz um 8 fl.; eine Schiftung auf die Bruſt für ein Buchſenſchuſs um 5 fl. und einen Part um 3 fl". „Einen Kuris mit allen Doppelſtücken zu welſchem Geſtech und aller andrer Manier zu gebrauchen" ſoll er um 100 fl. herſtellen. Wenn er an den Hof erfordert würde, ſoll er von Stund an mit zweien oder doch einem Knecht erſcheinen, wofür er und die, welche er mitbringe, die gewöhnliche Zehrung, wie der gemeine Brauch iſt, erhalten ſollten. Wenn er am Hofe ſei aus beſondern Urſachen, ſoll ihm ein Pferd im königlichen Stall gehalten werden. Wann er von Haus auszieht, ſoll ihm ſeine Beſoldung, nämlich per Tag auf ſeine Perſon 24 kr. und auf einen Knecht 12 kr. bewilligt werden, bis er wieder nach Hauſe kommt. „Neben ſolchem Geding hat die kgl. Majeſtät Jörgen Seuſenhofer gnädigſt bewilligt, ihm ihrer Majeſtät Wappen- und Harnaſchmeiſteramt zu Innsbruck mitſammt der Behauſung, Polirmühl und ander Zugehörung, ſo ſeinem Vater ſein Leben lang mit 104 Gulden. Dienſt- und Proviſionsgeld verſchrieben iſt, jetzo, doch on einige Beſoldung, auch ſein Leben lang mit Verwilligung desſelben ſeines Vaters einzugeben". Wenn er aber das Geding in einem oder mehreren Stücken übertreten würde, ſoll Se. Majeſtät die Macht haben ihm abzukünden.

Ueberblicken wir nun das, was wir über die franzöſiſchen Harniſche erfahren haben, ſo ergibt ſich Folgendes: Im Juni 1540 waren zwei Harniſche, nämlich jene für die beiden jungen Könige von Frankreich fertig und in Händen des Königs Ferdinand, welchem ſie in die Niederlande nachgeſchickt worden ſind. Die drei Küriſſe für den alten König, den Dauphin und den Connetable waren in der Arbeit, der „Doppelküris mit allen Doppelſtücken" für den alten König (Franz I.) war nach Ausſage Seuſenhofers ebenfalls in Angriff genommen. König Ferdinand hatte hiezu bemerkt, er habe dieſe Rüſtung zwar nicht beſtellt, doch ſoll ſie „ausgemacht" werden.

Am 10. Jänner 1543 waren die für den alten und die zwei jungen Könige geschlagenen Küriſſe noch nicht vollends bezahlt. Seuſenhofer hatte darauf noch 279 fl. zu fordern. Darnach ſcheint es, daſs die Arbeit ſich in die Länge zog und die Harniſche erſt Ende 1542 ganz vollendet wurden. Auch ſind Seuſenhofer in den Jahren 1541 und 1542 andere größere Arbeiten von König Ferdinand übertragen worden, ſo unter einem Male vier Küriſſe für die Erzherzoge Maximilian und Ferdinand. Nun wurden aber ſchon im Juni 1540 die freundſchaftlichen Beziehungen zwiſchen Ferdinand I. und Franz I. abgebrochen und, nachdem 1541 die Verhandlungen in der Schwebe blieben, brach im Sommer 1542 zwiſchen den beiden Königen der Krieg aus. Unter dieſen Verhältniſſen ſcheint es aber zum wenigſten höchſt zweifelhaft, daſs Ferdinand innerhalb obiger Zeit ſich bewogen finden konnte, ſeinen Gegner noch mit ſo koſtbaren Geſchenken zu überſchütten.

Aus der Annahme, daſs Jörg Seuſenhofer mit ſeinen Malern und Geſellen der Meiſter dieſer Harniſche iſt, und daſs dieſe, zwei derſelben ausgenommen, ihrer Beſtimmung nicht mehr zugeführt wurden, erklärt ſich auch das Räthſel, wie dieſelben in die Ambraſer Sammlung gekommen ſind.

XV.

Tizian in Innsbruck 1548.[1])

(1878.)

Das umfassende Werk von Crowe und Cavalcaselle über Tizian (deutsche Ausgabe von Max Jordan, Leipzig 1877, 2 Bde.)[2]) behandelt auch des großen Malers Aufenthalt in Deutschland, speziell in Augsburg und berichtet über des heimreisenden Künstlers Verweilen in Innsbruck. Das Werk kennt den Zweck des Aufenthalts in letzterer Stadt nur im allgemeinen, weiß auch weder über die Dauer desselben, noch über das von Tizian hier abgewickelte Geschäft nähere Auskunft zu geben. Das Interesse an dem hochberühmten italienischen Meister ist so groß, dass jeder weitere Beitrag zur Geschichte seines Lebens und seiner Unternehmungen von Wert erscheint. Eine Nachforschung im hiesigen Statthalterei-Archiv über Tizians Aufenthalt in Innsbruck schien mir um so mehr geboten, als sie bei der umfassenden Reichhaltigkeit seiner Archivalien von vornherein einen Erfolg versprechen musste. Im Nachstehenden gebe ich nun die Resultate der archivalischen Studien über Tizians Aufenthalt in Innsbruck im Jahre 1548.[3])

Tizian hatte mit seinem Bruder Francesco schon seit geraumer Zeit einen ziemlich bedeutenden Holzhandel betrieben. Wenn ihm dieser auch weniger Ehre und Gewinn brachte als seine Kunst, ver-

---

[1]) Beilage zur Allgemeinen Zeitung (Augsburg) 1878, Nr. 186, 187.*

[2]) Darüber berichtete Schönherr im „Bote für Tirol und Vorarlberg" 1878, Extra-Beilage Nr. 31 vom 7. Februar.*

[3]) Zu erwähnen wäre etwa noch, dass Kaiser Karl V. am 4. Jänner 1521 zu Worms dem Bartlmä Titian ex comitibus Deciane, seinem Rath, die Hauptmannschaft Triest für 5 Jahr verschrieb (Bekennen I, f. 184).*

nachläſſigte er doch dieſes Geſchäft auch in ſeinen alten Tagen nicht, und in Tirol kannte man den Holzhändler Tizian gerade ſo gut wie den Maler. In dieſer doppelten Eigenſchaft erſcheint denn auch der große Meiſter während ſeines Aufenthaltes in der tiroliſchen Hauptſtadt, nämlich als Maler am Hofe der Familie des Königs Ferdinand, als Holzhändler vor den Herren des Regiments und der Kammer.

Die Holzgeſchäfte Tizians, von welchen wir zuerſt ſprechen wollen, datiren urkundlich ſchon aus dem Jahre 1535, in welchem König Ferdinand ihm bereits ein darauf bezügliches Privileg ertheilte, woraus ſich auch ergibt, daſs der kunſtſinnige Landesfürſt ſchon damals und nicht erſt 1548 in Augsburg mit dem berühmten Meiſter in nähere Verbindung getreten und deſſen Gönner geworden war.

Der Bruder Tizians, Francesco, hatte ſchon ein Jahr früher, nämlich 1534, bei König Ferdinand Hilfe und Unterſtützung in einem Holzgeſchäfte mit dem l. f. Hauptmann auf Peutlſtein (Schloſs, jetzt Ruine im Thal Ampezzo), Chriſtoph Herbſt, gefunden. Tizian ſelbſt wandte ſich ein Jahr darnach ebenfalls in holzgeſchäftlicher Angelegenheit an Ferdinand I., welcher ihm auf ſein Anſuchen bewilligte, in den l. f. Wäldern der Herrſchaft Peutlſtein fünf Jahre lang ſo viele Stämme zu ſchlagen, um daraus tauſend Läden ſchneiden zu können.

Bei der Realiſirung dieſes Privilegs ſtieß jedoch Tizian auf Hinderniſſe, die ihn nöthigten, nochmals an König Ferdinand ſich zu wenden. Der Hauptmann auf Peutlſtein hatte nämlich den Wert der Stämme offenbar höher angeſchlagen als die Kunſt und die Verdienſte des wälſchen Malers; er weigerte ſich, das durch l. f. Befehl demſelben zuerkannte Holz auszufolgen, weswegen König Ferdinand auf die Bitte Tizians dem Hauptmann auf Peutlſtein am 30. September 1535 folgenden neuerlichen Befehl zukommen ließ:

„Ferdinand ꝛc. Getreuer Lieber. Wir werden durch Einen, genannt Titianus, Maler zu Venedig, angelangt mit erinderung, wiewol wir ime hievor bewilligt hätten, das wir ime auf fünf jar lang jedes jars ſovil ſtöck oder holz, daraus er ain tauſend läden oder pretter ſchneiden laſſen möge, aus unſern wälden in der herrſchaft Peitlſtain deiner verwaltung gehörig, ervolgen und zueſtellen laſſen wollten, auch deßhalben vor ainem jar ungeverlichen ain bevelch von uns an dich ergangen ſei, ſo hab er doch derſelben unſer bewilligung bisher von dir kain volziehung erlangen mögen, daß wir

ime demnach ſolche anzal holz als obſtet bei dir zu verordnen geruehten. Darauf bevelchen wir dir nochmals mit ernſt, das du gemelten Titianus, Maler zu Venedig, auf ſein erſuechen in kraft vorausgangen unſers bevelchs die beſtimmt anzal holz alle jar wie obbegriffen aus den wälden zu unſer herrſchaft Peitlſtein gehorig abmaiſſen oder hacken und wegfueren laſſeſt, doch alles auf ſein coſten, in maſſen wie es mit andern, ſo der enden holz nemen, gehalten wirdet. Daran thueſtu unſer ernſtliche mainung."

Tizian hatte nachher noch öfter in Holzgeſchäften mit der Regierung verhandelt. Der große Meiſter hat es eben immer gut verſtanden das Nützliche mit dem Schönen zu verbinden, und wie er ſeiner Zeit von der Signoria in Venedig neben gleichzeitiger Verſicherung, daſs er „mehr nach Ruhm als nach Vortheil" begierig ſei, das einträgliche Makleramt ſich erbeten hatte, ſo verſtand er auch durch Kaiſer Karl und König Ferdinand nicht blos Ruhm und Ehre, ſondern auch eine gute Bezahlung und überdies noch ein anſcheinend kleines, aber praktiſches Privileg zu erlangen. So hatte er früher von Karl V. einen freien Einfuhrzoll für Getreide aus Neapel und, wie wir geſehen haben, von Ferdinand I. wiederholte Begünſtigungen für ſein und ſeines Bruders Holzgeſchäft ſich erbeten und erhalten. Ausführlichere Akten über eine ſolche Begünſtigung Tizians bei ſeinem Holzhandel liegen mir jedoch nur vom Jahre 1548 vor. In dieſem Jahre hatte Tizian gelegentlich ſeines Zuſammentreffens mit König Ferdinand in Augsburg dieſen neuerlich angegangen, an der tiroliſch-venetianiſchen Grenze ein Quantum Holz ſchlagen und dasſelbe zollfrei ausführen zu dürfen. Der König erfüllte auch diesmal den Wunſch des von ihm hochgeachteten Meiſters und richtete diesfalls an die Regierung zu Innsbruck am 19. Juni 1548 folgendes Schreiben:

„Edlen, erſamen, gelerten und lieben getreuen. Wir geben euch gnediglich zu erkennen, das wir von unſerm getreuen lieben Titian Vecelio underthenigſt angeſuecht und gepeten worden, ſeinem bruedern Franzisken Vecelio in Cadober den Datz (datio, Tax) oder neuen holzzoll von dem holz, ſo er im waldt Rorwald genannt ſchlagen laſſen und aus unſerer fürſtlichen grafſchaft Tirol fürn wirdet, gnedigiſt zu begeben und nachzulaſſen, welches wir ime aber aus den urſachen, das uns ſolches kunſtiglich bei andern handtirenden perſonen einen eingang pringen und gepern würde, gewaigert und abgeſchlagen, und aber dannocht aus gnaden und ergötzlichkeit ſeiner Dienſt, auch des vleiß, müe und arbeit, ſo er yetzo alhie mit conterfehung unſer kuniglichen perſon gehabt und gepraucht, diſe gnediglſte

bewilligung gethan und zuegesagt, drey jar lang die negsten nach dato volgend an bemeltem Tatz oder Holzzoll von dem Holz, so sein brueder Franzisg wie obsteet, schlagen und verfueren lassen wirdet, yedes derselbeu ain hundert gulden, aus gnaden innen und abgeen zu lassen. Und ist unser bevelch, das ir derhalben unserm holzzollner zu Doblach oder Peutlstain, dahin derselb Rorwaldt mit der obrigkeit gehört, auferleget und bevelchet, das sie gedachtem Franzisken Vecelio diser unser gnedigisten bewilligung nach angezaigte drei jar lang und jedes derselben besonder ain hundert guldin an dem neuen holzzoll innen und abgeen zu lassen, wie ir zu thuen wißt. Daran erzeigt ir unsern willen und bevelch."

Tizian hatte bereits Ende September Augsburg verlassen und war am 1. October in Füssen, wo er sich von dem eben dort weilenden Kardinal von Augsburg ein Empfehlungsschreiben an die Regierung zu Innsbruck ausstellen ließ. Dieses Schreiben konnte nicht den Zweck haben, Statthalter und Kammerrath zu bestimmen, Tizian in seinen künstlerischen Unternehmungen zu unterstützen, am hiesigen Hofe war er schon durch königlichen Befehl eingeführt und empfohlen; der Zweck dieses vom Kardinal erbetenen Empfehlungsschreibens war vielmehr ein ganz anderer. Tizian kannte den Wert der ihm von seinem hohen Gönner zutheil gewordenen Begünstigung, er kannte aber auch die Gesinnung der Herren der Regierung, welche über die Ertheilung solcher Privilegien um so weniger erbaut waren, als der Holzmangel schon damals zu den fühlbaren Uebelständen des Landes zählte. Mit diesen Herren aber hatte Tizian das Holzgeschäft weiter abzuwickeln und das vom hochangesehenen Kardinal von Augsburg erbetene Empfehlungsschreiben ist daher ein weiteres Zeugnis für den praktischen Geschäftssinn des großen Malers. Das Empfehlungsschreiben des Kardinals, ddo. Füssen 1. October 1548, aber lautete wie folgt:

„Unser Freundschaft, was wir liebs vermögen und günstlichen Grus zuvor. Wolgeboren, edl, gestreng, hochgelert und vest freund und besonder lieben. Es haben die röm. kais. und küniglich majestät zaiger diß briefs zu abconterfaytung irer personen auf jüngst erschienen reichstag zu Augspurg dermassen gebraucht, daß ire majestäten ime mit allen gnaden genaigt und sonderlich die kun. majestät ime derselbigen gnedigste begnadung schriftlichen mitgethailt, wie euch sonder zweifel nun mer bewißt ist. Als hat gedachter maler jetztund seinen weg uf Ynßpruck genommen, allda die kuniglichen kinder abzuconterfayen und die andere begnadung ins werk zu richten. Dieweil wir ine nun für einen hochberuemten, kunstreichen mann, darzue für

from, erber und ehrlich erkennen, so wollen wir in gern alles das jenig, so ime zu gueten geraichen möchte, befürdern, und langt darauf unser freundlich und günstlich ansinnen und bitt, ir wellend gemelten maler nit allein in seiner hochberuemten kunst und redlichkait halber, sonder auch von wegen der kgl. majestät mitgetailten begnadung, bevorab des holz halber also und dermassen bevolhen haben, damit wir zuvörderst bei euch in wirklichen Ansehen sein, spüren und er der maler solcher unser fürbitt erschießlich genossen haben befinden möge. Daran beweiset ir uns guetes angenämes gefallen, in freundschaft und gunsten um euch hinwieder zu beschulden und zu erkennen."

Das mit dem Siegel des Kardinal versehene Schreiben ist adressirt: „Den wolgebornen, edlen gestrengen, hochgelehrten und vesten unsern Freunden und besonder lieben römischer kunigl. majestät statthaltern, amtsverwaltern, regenten und räthen der oberösterreichischen Lande zu Ynnßpruck," und mit dem Rubrum des Registrators „Kardinal von Augsburg von wegen des welschen malers Dücian Vecelio, 4. October 1548" versehen.

Tizian befand sich, da das Schreiben am 4. October schon übergeben war, an diesem Tage bereits in Innsbruck.

Es läßt sich nun, was von Wichtigkeit ist, genau feststellen, wie lange Tizian in der tirolischen Hauptstadt sich aufgehalten hat. Wie das bekannte aus Innsbruck datirte Schreiben Tizians[1]) beweist, war er nämlich noch am 20. October hier, reiste aber, wie aus einer Notiz des Raitbuches der l. f. Kammer hervorgeht, an diesem Tage oder, was wahrscheinlicher ist, Tags darauf, nämlich am 21. October ab. Nach dem erwähnten Rechnungsbuch besorgte und bezahlte nämlich die l. f. Kammer am 20. October für „die welschen Maler" Tizian und Cäsare Vecelio,[2]) ein Saumross und einen Säumer, um deren Gepäck nach Trient und von da nach Tervis (Treviso) zu befördern. Der Aufenthalt Tizians in Innsbruck beträgt somit 17 Tage.

Bevor wir nun untersuchen, welche Bilder Tizian in Innsbruck gemalt hat, müssen wir konstatiren, was er in Augsburg gemalt oder richtiger, nicht gemalt hat. Da muss ich nun vor allem bestreiten, dass, wie bisher wenigstens von Crowe und Cavalcaselle behauptet wird, Tizian in Augsburg 5 Töchter des Königs Ferdinand gemalt habe. Aus dem bereits oben mitgetheilten Schreiben Ferdinands vom 19. Juni geht nur hervor, dass Tizian des

[1]) Abgedruckt bei Crowe und Cavalcaselle II, 754.

[2]) Nach Ridolfi war auch Tizians Sohn, Oratio, mit seinem Vater in Augsburg, er dürfte daher auch mit ihm in Innsbruck gewesen sein.

des Königs Bildnis, nicht aber auch Bildnisse seiner Töchter gemalt habe, in welchem Falle König Ferdinand, der die Verdienste des Malers Tizian hervorhebt, dies sicherlich auch erwähnt haben würde. Ebenso sagt das Empfehlungsschreiben des Kardinals von Augsburg ausdrücklich nur, dass Tizian die beiden Majestäten, Karl V. und Ferdinand I. porträtirt habe, und dass er jetzt nach Innsbruck reise, um die Kinder des Königs zu malen. Hätte Tizian auch einige der letzteren in Augsburg gemalt, würde der Kardinal, welcher zu Gunsten des Meisters alles Mögliche vorbringt, dies sicherlich auch erwähnt haben. Ich finde ferner in den hiesigen Kopial- und Rechnungsbüchern, welche doch sonst selbst die kleinsten Ausflüge der Kinder Ferdinands, z. B. eine Kirchfahrt nach Seefeld, eine Vergnügungsfahrt nach Achenthal u. s. w. verzeichnen, keine einzige Notiz, welche auf eine 1548 unternommene Reise derselben nach Augsburg schließen ließe.

Waren trotzdem Töchter Ferdinands I. 1548 in Augsburg, so hätten nur die zwei zu dieser Zeit bereits verheirateten es sein können, nämlich Anna, seit 1546 Gemahlin des Herzogs Albrecht von Bayern, und Maria, seit 1546 Gemahlin des Herzogs Wilhelm von Cleve. Bucholtz, ein zuverlässiger Gewährsmann über Familiensachen Ferdinands I., erwähnt unter den hohen Damen, die zur Zeit des Reichstages in Augsburg sich befanden, nur eine Tochter Ferdinands, nämlich die Gemahlin des Herzogs Albrecht von Bayern.[1])

Außer den beiden obgenannten hatte Ferdinand noch sieben Töchter: Magdalena, 16 Jahre alt, Katharina, 15 Jahre alt, Eleonora, 14 Jahre alt, Margaretha, 12 Jahre alt, Barbara, 9 Jahre alt, Helene, 5 Jahre alt, und Johanna 1 Jahr alt. Erwähnenswert ist noch, dass die Prinzessin Katharina im Sommer 1548 von dem Innsbrucker Maler Hans Polhamer porträtirt wurde Die Quittung des Malers über die hiefür erhaltene Bezahlung datirt vom 2. August. Meister Polhamer erhielt für dieses Porträt 9 fl.[2]), woraus man berechnen kann, um wie viel höher die Kunst Tizians taxirt wurde, welcher für das Bildnis Ferdinands nicht blos eine glänzende Be-

---

[1]) Bucholtz, Geschichte Ferdinands I., VI, 298.

[2]) Nach den damaligen Arbeitslöhnen und Lebensmittelpreisen würde diese Summe Geldes etwa hundert Gulden unseres Geldes gleich kommen. Den hohen Wert des Geldes in jener Zeit veranschaulicht unter anderem die vom hiesigen Hofe bezahlte Gasthausrechnung des jungen Königs von Tunis, welcher 1548 auf seiner Reise zu Kaiser Karl V. nach Augsburg mit einem Gefolge von 5 Personen einen Tag in Innsbruck sich aufhielt und beim Wirt Christoph Müller 3 fl. 16 kr. schuldig war.

zahlung erhielt, sondern sich überdies einen Wald und 300 fl. bar als Gnade verschreiben ließ.

Halte ich nun außer Zweifel, dass die Töchter Ferdinands I. 1548 nicht in Augsburg waren, also auch dort von Tizian nicht gemalt worden sein konnten, so will ich nun die Frage zu lösen oder wenigstens in etwas zu beleuchten suchen: Was hat Tizian in Innsbruck gemalt? Es kommen mir hiezu außer den schon angeführten Schreiben des Königs und des Kardinals von Augsburg allerdings keine weiteren urkundlichen Belege zu Hilfe, indessen lässt sich die Frage mit Hilfe älterer Werke mit ziemlicher Sicherheit beantworten.

Das Objekt der künstlerischen Bethätigung Tizians in Innsbruck waren, wie des Kardinals Schreiben, also wol Tizian selbst versichert, die Kinder Ferdinands I. Für 17 Tage war dies auch für den äußerst gewandten und thätigen Meister und seinen Begleiter Cäsar Vecelio allerdings Arbeit genug. Nach Crowe und Cavalcaselle, welche annehmen, dass Tizian die 5 älteren Töchter des Königs in Augsburg gemalt habe, hätte Tizian in Innsbruck die vier jüngsten Kinder desselben gemalt. Da aber die Töchter Ferdinands mit Ausnahme der Herzogin von Bayern nicht in Augsburg waren, so erscheint es von vornherein als unwahrscheinlich, dass Tizian in Innsbruck nur die vier jüngsten, darunter ein Wiegenkind, gemalt habe. Es muss vielmehr nach dem bisher Mitgetheilten angenommen werden, dass er entweder alle in Innsbruck weilenden Kinder des Königs gemalt habe, oder, wenn von ihm wirklich nur vier derselben porträtirt worden sein sollten, es die ältesten Töchter gewesen sein müssten. Das Wahre ist nun ohne Zweifel das erstere, und es ist nicht einzusehen, warum man die älteste Nachricht über Tizians künstlerische Bethätigung in Innsbruck, die sich im Werke Ridolfis findet, todtschweigend verwirft. Ridolfi sagt in seinem im Jahre 1648 erschienenen Werke[1]), Tizian habe in Innsbruck sieben Töchter des Königs Ferdinand und zwar als Familienbild auf dieselbe Leinwand gemalt.

Diese Nachricht ist um so glaubwürdiger, als, wie bereits erwähnt, im Jahre 1548 wirklich sieben Töchter des Königs Ferdinand in Innsbruck sich aufhielten. Auch die weitere Mittheilung Ridolfis, dass die Prinzessinnen die dem Künstler zum Porträtiren saßen, jedesmal, so oft sie sich zurückzogen, demselben ein Kleinod geschenkt hätten, entspricht ganz der Gewohnheit der Ehrung am Hofe der

[1]) Ridolfi C., Le maraviglie dell' arte, ouero le vite de gl'illustri pittori Veneti. Venetia 1648. I, 166.

Prinzessinnen, welche hohen oder berühmten Persönlichkeiten, die ihnen vorgestellt wurden, gleiche Geschenke, nämlich Kleinodien („Kleinater") als „Ehrung" überreichten. Die betreffende Stelle aus dem Werke Ridolfis lautet wie folgt: „Passato poi in Ispruch, ritrasse Ferdinando Rè de' Romani, la Regina Maria, e sette nobilissime Citelle, figliuole di quella Maestà in una stessa tela, componendo quasi un Cielo di terrene Deità; e raccontasi, che ogni fiata, che quelle Principesse andavano à ritrarsi, recavano una gemma in dono al Pittore, et oltre à doni ottenuti dal Rè".[1])

Dem wird nun freilich das im Besitze des Lord Cowper in Panshanger befindliche Bild, in welchem nur vier Kinder Ferdinands vorkommen, entgegengestellt werden. Aber Crowe und Cavalcaselle sagen ja selbst, es sei dies kein eigentliches Werk Tizians, sondern vielmehr eine Arbeit des Cesare Vecelli, welcher mit Tizian in Innsbruck sich befand und denselben in seiner Arbeit unterstützte. Es bliebe also noch immer die Frage offen, was Tizian selbst während seines 17tägigen Aufenthaltes dahier gemalt habe. Nun haben die beiden Vecelli hier offenbar eine Arbeitstheilung vorgenommen und, während Cesare die drei Kinder malte, beschäftigte Tizian sich mit den vier älteren Prinzessinnen und verwertete schließlich die Studien des Cesare Vecelli für das Gesammtbild, welches Ridolfi, „einen Himmel mit irdischen Gottheiten" nennt, und hiedurch die Sage veranlasste, Tizian habe in Innsbruck eine allegorische Komposition gemalt.[2]) So erklärt sich auch wie das Gemälde des Cesare Vecelli disponibel und frühzeitig in fremden Besitz kommen konnte, während das eigentliche Werk Tizians wie ein Heiligthum in der Familie Ferdinands I. aufbewahrt wurde.

Es wäre nun die Aufgabe, die weitere Geschichte des letzteren Bildes zu verfolgen. Dasselbe sah noch Stephan Pighius, welcher 1574 mit dem jungen Herzog Karl Friedrich von Cleve, dessen Mutter, Marie, eine Tochter Ferdinands I. war, auf der Reise nach Italien einige Tage in Innsbruck verweilte.[3]) Damals hing es im großen Prachtsaale der Burg, welchen König Ferdinand gerade in dem Jahr, in welchem Tizian in Innsbruck war, mit großem Aufwand herstellen und durch hiesige Maler und Bildhauer ausschmücken ließ. Pighius hält allerdings mehrere in diesem Saale prangende

[1]) Ridolfi, a. a. O. I, 166. Ridolfi irrt sich übrigens in Betreff der Zeit, in welcher Tizian das Bild zu Innsbruck gemalt hat.

[2]) Crowe und Cavalcaselle II, 540.

[3]) Stephan Pighius, Hercules Prodicius, pag. 161.

Bilder für Werke Tizians, aber unter der „generosa austriaca soboles“ hat er wol nur das Tizian'sche Familienbild verstanden. In derselben Weise erwähnt Tizians Werke in Innsbruck auch das um das Jahr 1582 erschienene Werk des Georg Braun „Urbium praecipuarum mundi theatrum quintum“. Da aber Braun offenbar nur Stephan Pighius abschrieb, also nicht mit Sicherheit anzunehmen ist, dass er selbst die Bilder in der Burg besehen hat, so ist schon nicht mehr zu konstatiren, dass das fragliche Bild um 1582 noch in der Burg zu Innsbruck sich befand; denn keiner der mir bekannten späteren Reisebeschreiber erwähnt desselben. Martin Zeiler, welcher 1632 in einem großen Werke seine Reisen beschrieb und darin die Kunstschätze der Burg zu Innsbruck und des Schlosses Ambras so ausführlich aufzählt und beschreibt, weiß nichts mehr von einem Tizian'schen Bilde zu erzählen.[1]) Auch das im Archiv zu Innsbruck liegende ausführliche Inventar der Kunstschätze Erzherzogs Leopold erwähnt eines solchen Bildes nicht. Das Bild kam also wol schon unter Erzherzog Ferdinand fort. Es ist nun undenkbar, dass es unter diesem bekanntlich so kunstsinnigen Fürsten, der noch einen Schüler Tizians hieher berufen hatte, seinen neugebauten Saal zu Ambras mit Fürstenbildern zu zieren, und dem das Bild mit seinen sieben Schwestern doppelt wert sein musste, verschleudert wurde. Dasselbe gilt auch von seinen beiden Nachfolgern Erzherzog Maximilian und Erzherzog Leopold, welche beide ebenfalls große Kunstfreunde waren.

Unter diesen Umständen finde ich für das frühzeitige Verschwinden des Bildes nur eine wahrscheinliche Erklärung, und zwar darin, dass ich annehme, das Bild sei von den drei Schwestern des Erzherzogs, welche im königlichen Stift zu Hall den Schleier nahmen, an sich gezogen worden. Die bei der Aufhebung des Stifts erfolgte fast beispiellose Verschleuderung der höchst zahlreichen und bedeutenden Kunstschätze, zu denen auch der zu einer Kirchenzier verwendete und vor wenigen Jahren für 35.000 fl. verkaufte Emailschmuck gehörte, ist bekannt.

Nach dieser immerhin noch mangelhaften Geschichte der künstlerischen Bethätigung Tizians in Innsbruck und seines hier gemalten Bildes wollen wir an der sicheren Hand der Urkunden über den weiteren Verlauf des Tizian'schen Holzgeschäftes berichten.

---

[1]) Martin Zeiler, Itinerarium Germaniae nov. antiq. Teutsches Reyßbuch ꝛc., 347 ff.

Die Finanzräthe zu Innsbruck, denen Wälder und Holzzoll höher ſtanden als Pinſel und Palette, haben uns darüber zahlreiche Berichte hinterlaſſen.

Auf die oben bereits mitgetheilte Weiſung König Ferdinands an die Regierung zu Innsbruck, Tizian an dem Zoll für das Holz, das er im Rorwalde ſchlagen laſſen und ausführen würde, 300 fl. nachzulaſſen, beſchloſs die Regierung demſelben wol dieſe Summe bar ausfolgen zu laſſen, erließ auch im Namen des Königs an den Zollner zu Roſereit (Roveredo) ſofort den Befehl, innerhalb dreier Jahre dem Maler Tizian 300 fl. aus dem Holzaufſchlagsgeld auszubezahlen; ſie verweigerte jedoch demſelben im gedachten Walde Holz ſchlagen zu laſſen.

Dieſer auch auf der Anich'ſchen Karte verzeichnete Wald gehörte damals zur Herrſchaft Toblach und liegt links am Eingang in das Thal von Höllenſtein, öſtlich vom Toblacher See. Er war in vortrefflichem Stande, daher auch ſchon lange ein Objekt für den Neid von Gewerken und Holzhändlern. Auch die Jäger muſsten großes Intereſſe daran haben; denn in dem dichten Gehölze ſtand zahlreiches Rothwild. Es iſt daher begreiflich, daſs die Regierung ihn mit Argusaugen bewachte und eine Zerſtörung desſelben aus allen Kräften hintanzuhalten ſuchte. Einer Zerſtörung wäre es aber gleichgekommen, wenn in dieſem Walde ſo viel Holz geſchlagen worden wäre, daſs der Ausfuhrzoll für das geſchlagene Holz 300 fl. betragen haben würde. Nach der Faſſung des königlichen Befehls muſste auch die Regierung annehmen, daſs der gewandte Geſchäftsmann ſein Privileg nicht ganz auf geradem Wege erlangt habe, wie ſie dies auch in einem Schreiben an Paul v. Welsberg und Konrad Kurz, Einnehmer des Holzaufſchlags im Puſterthal, unverhohlen ſagt. Sie theilte nämlich denſelben ſchon unterm 23. Auguſt 1548 den königlichen Befehl mit und bemerkte hiezu:

„Nun können wir uns nit erinnern, daſs wir jemand einiche bewilligung gethan haben, im Rorwald Holz zu ſchlagen, auch wiſſen wir nit, ob er (Titian) derhalben von kgl. Majeſtät eine ſondere erlaubniß erlangt hat, oder ob mer als ein Rorwald im Puſterthal der Rorwald genennt werde oder nit, denn wir ſind wol eingedenk, daß diſer Rorwald je und alweg in gueter hayung zu halten und niemand darin zu ſchlagen zu vergonnen **bevolhen** worden iſt von wegen des rorwilds, ſo **darin ſein** ſtand hat, und das man ſonſt deſſelben zu **notturft der** perkwerch verſchonen ſollt. Derhalben ob euch einiche bewilligung von wegen des Vicelio zukommen wär oder noch zuekommen würde, das ir ime im Rorwald holz zu ſchlagen zuelaſſen

ſolt, wellet uns davon ein abſchrift hieher ſchicken, auch den Vicelio im Rorwald zu ſchlagen nit zuelaſſen bis auf unſern weitern beſcheid, dann wir gedenken, er hab die kgl. Majeſtät der ſachen nit recht berichtet."

Das letztere war nun allerdings der Fall, und auch die von ihm dem König Ferdinand gegebene Verſicherung, daſs er mit dem Holze keine Handelsgeſchäfte treibe, ſondern es zu ſeinen eigenen Bauten benöthige, dürfte außer dem König kaum jemand geglaubt haben.

Tizian hatte noch am Tage vor ſeiner Abreiſe einen Verſuch gemacht, von der Regierung die Erlaubnis zu erwirken, im Rorwalde Holz zu ſchlagen, jedoch vergeblich, worauf er eine ſchriftliche Beſchwerde an den König ſelbſt richtete,[1]) während die Regierung am ſelben Tage (20. October) an den Einnehmer in Toblach ſchrieb: er ſolle auf keinen Fall dem Vecelio geſtatten, im Rorwalde Holz zu ſchlagen.

Nach der Abreiſe Tizians von Innsbruck gerieth ſeine Angelegenheit ins Stocken. Zu einer weiteren Konzeſſion, als ihm die 300 fl. beim Zollner zu Roveredo anzuweiſen, hatte ſich die Regierung nicht bewegen laſſen. Tizian aber ließ ſich mit dieſer Summe nicht abfinden, ſondern wendete ſich im Frühling des folgenden Jahres mit einer heftigen Beſchwerdeſchrift an König Ferdinand ſelbſt. Am 12. Mai 1549 ſchrieb infolgedeſſen der König an die hieſige Regierung:

„Wasmaſſen wir von unſerm getreuen lieben Titian Vecelio mit beſchwerung gehorſamlich angerufen und gepeten worden, gnedigiſt verordnung zu thuen, damit er der gnad, ſo wie wir ime im nechſtverſchienen Reichstag zu Augſpurg gethan, theilhaftig werden möge, das habt ir aus hie beigelegten Artickl[2]) zu vernehmen. Nun hatten

---

[1]) Abgedruckt bei Crowe und Cavalcaſelle II, 754. In dieſem Schreiben beſtreitet Tizian die Angabe der Regierung, daſs Niemandem die Erlaubnis ertheilt worden ſei, im Rorwald Holz zu ſchlagen, und behauptet, es hätten im vergangenen Jahr Andere daſelbſt Holz ſchlagen dürfen. Das Wahre an der Sache iſt, daſs einige Gewerke von Innichen ohne jede Erlaubnis in dem von Innichen kaum eine Meile entfernten Rorwalde 21 Stämme ſchlagen ließen. Der Pfleger von Toblach aber ließ die Stämme konfisziren und belegte den Arbeiter, der ſie geſchlagen, mit einer Strafe von 6 Pfund Berner. Dieſer Holzſchlag der Gewerke von Innichen beleuchtet auch die im Schreiben Tizians an den König gegebene Verſicherung: es befänden ſich im Umkreiſe von 20 Meilen, oder noch mehr, keine Bergwerke.

[2]) Es war dies eine Abſchrift des kgl. Befehls von 1548 in der Holzangelegenheit Tizians.

wir uns genzlichen verſehen, ir ſollet unſer gnedigen bewilligung on weigerung und verzug nachgangen ſein und dem ſupplicanten nit urſach geben haben, uns zu ſchimpf und verklainerung, als werden unſere ausgangne bevelch, ſonderlich gegen ſolchen und dergleichen perſonen, wenig volzogen, verner anzuſprechen. Und iſt darauf unſer ernſtlicher bevelch an euch, das ir unſern vorigen bevelch und gnedigſte bewilligung aller ding und on einichen weitern verzug gedachtem Titian Vecelio in genzliche und richtige volziehung bringet und ine hierüber verner unfügſamer weis nit aufhaltet."

Dieſen königlichen Befehl überantwortete Tizian am 25. October der Regierung zu Innsbruck perſönlich. Auf ſeiner zweiten Reiſe nach Augsburg zog er nämlich wieder über Innsbruck und ſcheint ſich hier ein paar Tage aufgehalten zu haben. Aber auch diesmal gelang es ihm nicht, die Regierung für ſeine Zwecke anders zu ſtimmen, obwol er jetzt die Verſicherung gab: er wolle nicht mehr Holz ſchlagen, als die Zollgebühr von 300 fl. erheiſche. Dem König gegenüber rechtfertigte ſich die Regierung in einem ausführlichen Berichte, in welchem ſie ihre Saumſeligkeit in Bezug auf die Vollſtreckung ſeiner Befehle damit entſchuldigt, daſs Tizian in dieſer Sache an ſie kein weiteres Anſuchen geſtellt habe. Hierauf ſchildert ſie den Wert und die Schönheit des Rorwaldes, den Stand des darin befindlichen Wildes und die ängſtliche Sorgfalt, mit der gerade dieſer Wald bisher gehütet und gehegt worden ſei. Sie bemerkt ferner: daſs, wenn man ſo viele Stämme fällen ließe, um daran 300 fl. Zollgeld nachlaſſen zu können, der Wald ruinirt würde. Der Rorwald ſei überhaupt nicht ſo groß, wenn er auch ganz geopfert würde, ſo viele Stämme zu liefern, um einen ſo hohen Ausfuhrzoll zu erzielen. Tizian habe übrigens verſichert, daſs er erſt im kommenden März Holz ſchlagen zu laſſen im Sinn habe. Wenn Se. Majeſtät trotz dieſer Vorſtellung auf dem gegebenen Befehl beſtehe, ſo ſolle dem Tizian kein weiteres Hindernis mehr in den Weg gelegt werden. Nur möge ihr noch bekannt gegeben werden, wie viele Stämme Tizian ſchlagen dürfe und ob ihm der Wald ohne Stockgeld ausgefolgt werden ſolle.

Dieſem Schreiben ließ die Regierung ſpäter noch einen zweiten Bericht mit einem Gutachten des Paul von Welsberg und des Einnehmers von Toblach über den Rorwald folgen, in welchem dieſelben offenbar auch den Wald vor der italieniſchen Axt zu ſchützen ſich bemühten.

Die ſchließliche Entſcheidung König Ferdinands, mit welchem Tizian ſich noch in Augsburg verſtändigen konnte (der zweite Auf-

enthalt Tizians in Augsburg erſtreckte ſich bis Mitte Februar 1551), lautete dahin: demſelben, ſtatt der 300 fl. die Summe von 500 fl. zu bezahlen, was auch geſchehen iſt. Die letzte Entſcheidung des Königs in Sachen Tizians datirt aus Augsburg, 15. Februar 1551.[1])

In derſelben Stadt, in welcher Tizian das vielbeſprochene Holzgeſchäft einleitete, nahm es daher auch ſein Ende.

---

[1]) Ein paar Jahre ſpäter (1554) ſchenkte König Ferdinand zum Wiederaufbau des abgebrannten Innichen 2000 Stämme aus dem Rotwald.*

XVI.

Ein fürstlicher Architekt und Bauherr.[1])

(1893)

Erzherzog Ferdinand von Tirol, dessen Baukunst und Bauthätigkeit unter obigem Titel etwas näher in Betracht gezogen werden sollen, nimmt als selbständiger Architekt und unermüdlicher Bauherr unser Interesse um so mehr in Anspruch, als die von ihm geschaffenen Werke in die eben abgeschlossene gothische Bauzeit fallen. Im Zusammenhange mit seiner politischen Stellung waren es vornehmlich zwei österreichische Länder, in denen er seine bauliche Thätigkeit entfaltete: Böhmen und Tirol. In die Zeit seines Prager Aufenthaltes fällt die erste und zwar selbständige Leistung des fürstlichen Architekten. Mit der Uebernahme der Regierung des Landes Tirol und der Uebersiedlung in die tirolische Hauptstadt steigerte sich die Baulust des Erzherzogs in fast krankhafter Weise. Zu seinen baulichen Unternehmungen zog er jedoch nicht einheimische Baumeister heran, sondern vollbrachte alles, was er auf dem Boden seiner neuen Heimat schuf, mit Hilfe zweier italienischen Meister, welche bereits in Prag das vollste Vertrauen des Prinzen sich erworben und auch zeitlebens zu erhalten verstanden haben, nämlich Giovanni und Alberto Lucheſe, Vater und Sohn. Bevor wir jedoch den fürstlichen Architekten, seine Bauten und die von ihm nach Tirol gebrachten beiden Meister näher ins Auge fassen, möge ein kurzer Rückblick auf die tirolischen Architekten aus der Zeit vor Erzherzog Ferdinand gestattet sein.

---

[1]) Aus den „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung", Ergänzungsband IV, 460–487. Dieser Aufsatz, den Schönherr noch fortsetzen wollte, behandelt nur die Bauten Erzherzogs Ferdinand in Prag und im Schlosse Ambras. — Vgl. auch S. 46 N. 2.*

Es wäre eine zu auffällige Erscheinung, wenn, wie noch vor kurzer Zeit angenommen wurde, das Land Tirol, welches in der Kunstgeschichte seit Jahrhunderten ebenso hervorragende als zahlreiche Maler, Bildhauer und Erzgießer hervorgebracht hat, an Architekten allein als arm sich erwiese, wenn seine in den großartigsten Dimensionen und Formen aufgebaute Gebirgswelt neben Malern und Bildhauern nicht auch architektonische Talente anzuregen im Stande gewesen wäre. Durch die urkundliche Forschung ist eine solche Annahme architektonischer Unfruchtbarkeit hinfällig geworden. Geben schon die vielen Kirchen- und Profanbauten Tirols Zeugnis von ebenso zahlreichen als tüchtigen Architekten, so haben die neuen kunstgeschichtlichen Forschungen bereits eine stattliche Zahl von Baukünstlern dieses Landes namhaft gemacht und ihren Wert durch ihre Werke konstatirt.

Dem Gewinne so vieler Architekten steht der Verlust von nur zwei, allerdings gerade der ältesten Meisternamen gegenüber. Es sind dies Meister Wilhelm von Innsbruck, welcher in allen Kunst- und Reisehandbüchern als Erbauer des weltberühmten Thurmes zu Pisa (um 1260) bezeichnet erscheint, und ein noch älterer angeblicher Tiroler Architekt, der „Architectus Brixinensis", welchen eine Urkunde von circa 1060 [1]) erwähnt. Bei dem Baue des Thurmes von Pisa war wol ein Meister Wilhelm bethätigt, die ihm vindizirte Heimat aber, nämlich das damals noch auf das linke Innufer beschränkte Innsbruck beruht auf der falschen Lesung der Inschrift an dem Pisaner Baumwunder[2]). Was aber den „Architectus Brixinensis" anbelangt, ist damit lediglich der damalige Bischof Altwin (1049—1097) gemeint, dem der Schreiber der Traditionsbücher unter vielen anderen ungewöhnlichen und gesuchten Titeln, mit welchen er den Bischof zu ehren sich bemüht, auch den eines „Architectus" beilegt, worunter aber am allerwenigsten ein Architekt in unserem Sinne des Wortes zu verstehen ist.

---

[1]) Abgedruckt in O. Redlich, die Traditionsbücher des Hochstiftes Brixen, No. 124 und Zahn, Steiermärkisches Urkundenbuch I, 82.

[2]) Julius Ficker hat bereits vor Jahren jene Inschrift, aus der man das Wort Innsbruck herauszulesen glaubte, untersucht und es ward ihm auf der Stelle klar und zweifellos, dass das bedeutungsvolle oips., das von irgend jemanden einmal mit Oenipons oder ähnlich aufgelöst und seither immer wieder nachgeschrieben worden ist, nichts anderes heißt und im Zusammenhang der Worte heißen kann als omnipotens. Auch in den Baurechnungen, die Ficker daraufhin durchsah, erscheint der Meister Willielmus nie mit einem auf Deutschland oder Innsbruck weisenden Beisatz genannt. Es muss nun Anderen überlassen bleiben, die Entdeckung Fickers zu verfolgen und zu ergänzen.

Als den ältesten, urkundlich festgestellten tirolischen Architekten können wir bis auf weiteres nur Ulrich Pfründer gelten lassen, welcher 1363 mit dem Bau der Pfarrkirche von Bozen beschäftigt erscheint. Er wird magister fabricae operis, Werkmeister genannt, wie alle Maurer und Steinmetzen, aus deren Handwerk die alten Architekten, oder sprachlich richtiger Werkmeister hervorgiengen, bezeichnet erscheinen, wenn sie, über ihr Handwerk hinaus ausgebildet, auch die Zeichnungen zu den Bauten verfertigten und diese darnach ausführten.

Im 15. Jahrhundert, in welchem der religiöse Sinn der Bevölkerung in äußerst zahlreichen Kirchenbauten sich verkörperte, begegnen wir nicht blos in den Städten, sondern selbst in den Landgemeinden zahlreichen und tüchtigen Werkmeistern [1]). Das jeweilige Bedürfnis an Architekten förderte alsbald eine Menge derselben zu Tage, denn Talente stellte das Land in jeder Zeit und für jede Kunstrichtung, sobald eine Gelegenheit zu ihrer Bethätigung gegeben wurde.

Den Schluss der Tiroler Architekten in der gothischen Bauzeit bildete wol der alte Andrea Crivelli von Trient, welcher den Plan zum Bau der Hofkirche zu Innsbruck verfertigte. Derselbe war zur Zeit seiner Berufung nach Innsbruck mit dem Bau der prächtigen Kirche in St. Pauls beschäftigt und, wie er hier bewies, mit der Gothik vollkommen vertraut, neigte aber sonst entschieden der Renaissance zu und versuchte bei erster Gelegenheit derselben selbst in das ihr bisher noch versperrte Heiligthum der Kirche Eingang zu verschaffen. Hiezu bot ihm der neue Kirchenbau in Innsbruck (Hofkirche) die Gelegenheit, da der im Bauwesen gründlich unterrichtete Kaiser Ferdinand selbst, wenigstens in seinen Profanbauten, ganz der neuen Kunstrichtung huldigte. Zum Entsetzen der Wiener Architekten [2]) hatte Crivelli die Strebepfeiler an den Langseiten und am Presbyterium auf das allergeringste Maß beschränkt, den Karnieß unter den Fenstern an den Außen- und Innenseiten der Kirche verbannt, in den Fenstern selbst kein Maßwerk mehr angebracht, die Façade der Kirche aber nicht blos von Strebepfeilern ganz frei gelassen, sondern überdies mit einer im schönsten Renaissancestile ausgeführten Vorhalle versehen.

---

[1]) K. Atz, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, 316 ff.

[2]) Die Innsbrucker Regierung hatte später auch die Werkmeister Bernhard Zwitzl von Augsburg und Hans Wolf von München zu einer Begutachtung nach Innsbruck berufen.

Wie Crivelli stammte die Mehrzahl der übrigen bekannten Tiroler Baumeister aus dem italienischen Landestheile und auch andere Italiener nehmen bald eine führende Rolle ein, da sie die Meister der neuen Kunstrichtung waren.

Mit Crivelli kamen nämlich noch andere Italiener in die Landeshauptstadt, so der Trientner Werkmeister Alexander Longhi, ein Mailänder, und die Steinmetzen Marx della Bolla von Camp, Hieronymus de Longhi, Anton del Bon. Ihnen stand ein einziger Deutscher beim Kirchenbau gegenüber, Nikolaus Düring, Maurer und Steinmetz von Innsbruck, welcher die Herstellung des Mauerwerks nach den gegebenen Visirungen kontraktlich übernommen hatte.

Crivelli und die nach seinem Plane ausgeführte Hofkirche zu Innsbruck bilden einen charakteristischen Grenzstein zweier Kunstrichtungen. Von da an behielt die Renaissance die Oberhand. Sie ward der Stil des Hofes, dessen Beispiel in allen Dingen und zu allen Zeiten den größten Einfluss im Lande übte. Hatte Kaiser Ferdinand wenigstens noch bei Kirchenbauten die gothische Grundform beibehalten und bei solchen Bauten auch deutsche Werkmeister zu Rathe gezogen, so stand sein Nachfolger in der Regierung des Landes, Erzherzog Ferdinand, nicht blos ausschließlich auf dem Boden der Renaissance, sondern führte alle seine zahlreichen Bauten schon in Böhmen, noch mehr aber in Tirol durch italienische Architekten aus. Speziell zwei Italienern, Giovanni und Alberto Lucheſe, Vater und Sohn, schenkte er sein vollstes Vertrauen und übertrug ihnen bei allen wichtigen Bauten die Leitung.

Erzherzog Ferdinand hat zwar allen Zweigen der Kunst und des Kunsthandwerks das lebendigste Interesse geschenkt, für Bauten aber war er geradezu leidenschaftlich eingenommen und weit mehr als seine kostbaren Sammlungen von Kunst- und Alterthumsgegenständen war es seine uneinschränkbare Bauluſt, welche schließlich das zur Zeit noch so kleine Land Tirol und ihn selbst finanziell ruinirte.

Die Bauten Ferdinands sind nach dem mir vorliegenden urkundlichen Materiale [1]) folgende:

1. Das Schloss zum goldenen Stern im Thiergarten zu Prag, 1555, 1556.

---

[1]) Im Statthalterei-Archiv zu Innsbruck. Nun auch größtentheils bearbeitet und publizirt im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses.

2. Bauten am Präger Schlosse und am Belvedere, 1561—1563.
3. Bau des Schlosses Ambras, 1564—1584.
4. Bauten in und bei der Burg zu Innsbruck.
5. Vollendung der Hofkirche zu Innsbruck.
6. Bau des Kollegiums daselbst.
7. Das große Ballspielhaus in Innsbruck.
8. Das Lustschloss im Thiergarten bei Innsbruck.
9. Das königliche Stift und die Stiftskirche in Hall.
10. Schloss Thurnegg in Rothholz.
11. Das Jagdschloss Grünegg oder Hirschenlust sammt Kapelle in Mils bei Hall.
12. Die neue Residenz Ruheluſt sammt Kapelle in Innsbruck.
13. Die alte Jesuitenkirche in Innsbruck.
14. Die neue Münze in Mühlau.
15. Bauten im Schlosse zu Günzburg. Neubau der Kapelle daselbst.
16. Die „silberne“ Kapelle zu Innsbruck.
17. Bauten in der Plattnerei zu Innsbruck. Neubau der Georgskapelle daselbst.
18. Die hl. Blutkapelle in Seefeld.
19. Das Lusthaus am Achensee.
20. Die Kirche am Saggen bei Innsbruck.
21. Die Lorettokapelle bei Hall.
22. Das Kapuzinerkloster in Innsbruck.

Wie so viele andere Schöpfungen Erzherzog Ferdinands haben auch seine Bauten die Folgen des mit der Zeit sich ändernden Geschmackes und Bedürfnisses über sich ergehen lassen müssen, und was Impietät nicht zu Stande brachte, vollendete die Gewalt der Elemente. Allem dem stand der testamentarisch ausgesprochene letzte Wille des um seine Schöpfungen besorgten kaiserlichen Prinzen machtlos gegenüber. Vom Lustschlosse Grünegg in Mils bei Hall ist kaum noch die Oertlichkeit zu finden, auf welchem es gestanden, die Burg Ruheluſt und das Ballspielhaus zu Innsbruck sind spurlos verschwunden, von der alten Jesuitenkirche daselbst ist nur mehr die vom Erzherzog in den Grund gelegte Büchse mit den darin verwahrten Porträtmünzen vorhanden. Die beiden Lustschlösser in den Thiergärten zu Prag und Innsbruck haben durch ihre Degradirung zu „Pulverthürmen“ die Schrecken des Krieges inmitten des Friedens über sich ergehen lassen müssen. Andere Bauten des Erzherzogs wurden den Bedürfnissen der Neuzeit angepasst, auch sonst vielfach um ihren ursprünglichen Charakter gebracht Es kann daher von

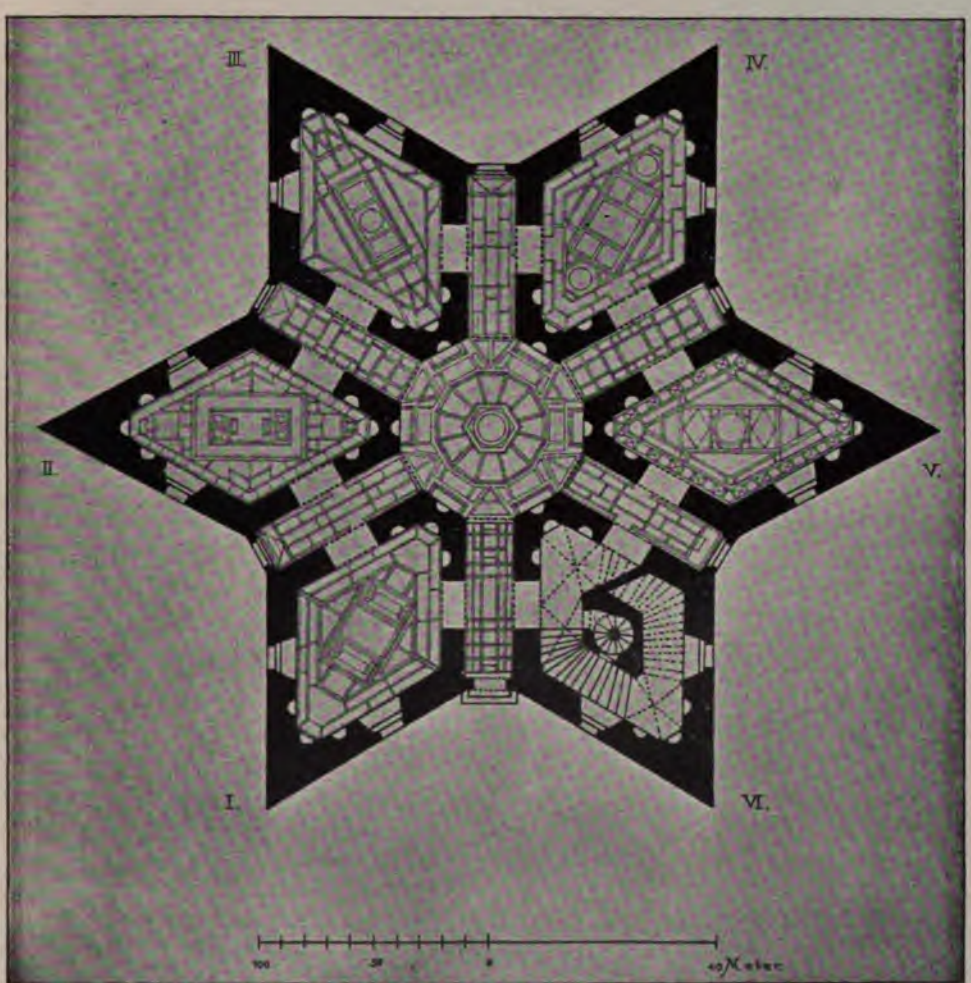
den Bauwerken Erzherzogs Ferdinand hauptsächlich nur aus Urkunden und Akten ein Bild gewonnen werden. An dessen Herstellung wird nun hier die erste Hand gelegt und zwar mit der Besprechung der erzherzoglichen Bauten in Prag und in Ambras.

Anregung und Bethätigung in baulicher Hinsicht erhielt der kaiserliche Prinz schon durch seinen kunstliebenden Vater, welcher die Hauptstadt seines böhmischen Königreichs durch bauliche Kunstwerke, sowie durch die Bauten am königlichen Schlosse und durch den Prachtbau des im Stile der italienischen Renaissance ausgeführten Belvedere zu verschönern suchte und für dieses Unternehmen den Feuereifer seines schöpfungsfreudigen Sohnes zu gewinnen und zu bethätigen verstand. Aus der Korrespondenz des jugendlichen Prinzen mit dem Kaiser und aus seinen Weisungen an die zur Zeit bei den Bauten in Prag angestellten Baumeister geht hervor, dass der Erzherzog nicht nur das lebendigste Interesse an allen Bauten genommen, sondern dass er im Baufache selbst schon frühzeitig große Erfahrungen gesammelt hat. Es kann daher nicht befremden, dass der im Bauwesen theoretisch und praktisch ausgebildete Prinz auch zu einer selbständigen architektonischen Schöpfung sich berufen gefühlt hat. Von vorneherein aber konnte man von ihm erwarten, dass er an die bisher üblichen Bauformen sich nicht binden, sondern etwas Neues, Ungewöhnliches zu schaffen bemüht sein werde. Und in der That, das in der kühnen Form eines Sternes angelegte Lustschloss im Thiergarten bei Prag, welches seine eigenste Schöpfung ist [1]), bildet „ein Unicum seltenster Art" und bringt nicht blos einen fast verwegenen Gedanken architektonisch zum Ausdruck, sondern setzt in seiner überaus schwierigen Anordnung und Eintheilung des Grundrisses einen durchgebildeten Architekten voraus.

Das Schloss, welchem der Erzherzog, wie die von ihm in dessen Grund gelegte Urkunde besagt, den Namen „zum goldenen Stern" gegeben, hat von Sternspitze zu Sternspitze einen Durchmesser von 124 Fuß und besteht aus dem Kellergeschoße und drei

---

[1]) Den Nachweis, dass das Schloss Stern im Thiergarten bei Prag, zu welchem 1555 der Grundstein gelegt wurde, nicht wie allgemein angenommen wurde, von Georg Podiebrad um 1459, sondern von Erzherzog Ferdinand erbaut und von ihm der Plan hiezu entworfen worden ist, erbrachte ich bereits 1875 (Repertorium für Kunstwissenschaft I, 2[5] ff. — 1779 wurde das Schloss vom Militärärar als Pulvermagazin verwendet, 1874 kam es wieder an das Hofärar und wird seither wieder in Stand gesetzt. *



Schloſs Stern.

Stockwerken [1]). Jedes Stockwerk enthält einen, den Kern des Sternes bildenden Rundsaal und fünf andere Säle, welche in rhombischer Form in fünf Spitzen des Sternes ihren Platz finden, während die sechste Sternspitze das Treppenhaus bildet, dessen innerer Kern noch eine, wol für die Dienerschaft bestimmte Wendeltreppe birgt. Von dem Mittelsaale laufen sechs Korridore bis zu den im Winkel der Sternspitzen sitzenden Fenstern und vermitteln zugleich die Eingänge in die fünf Säle der Sternspitzen, aus deren Seiten sie je durch zwei Fenster ihr Licht erhalten. Da das Gebäude, wie wir aus einem Bauberichte an den Erzherzog erfahren, sechs Rauchfänge hatte, waren alle Wohnräume heizbar. Küche, Zehrgaden und Keller sicherten dem Schlosse dauernde Bewohnbarkeit. Das in späterer Zeit arg verwahrloste und, wie bereits erwähnt, endlich zum Pulvermagazin ausersehene und barbarisch zugerichtete Schloss ist heute nur mehr ein Schatten seiner einstigen Pracht.

In welcher Weise das Bauwerk an seiner Außenseite ursprünglich behandelt worden ist, kann man aus seinem gegenwärtigen traurigen Zustande nicht ersehen, von Innen hatte es der Erzherzog mit großer Pracht ausgestattet [2]). Die Wände und die gewölbten Decken der Wohnräume und Korridore wurden mit Stuckverzierungen im Geschmacke der Renaissance bedeckt, welchen gewiegte Kenner der Werke dieser Kunstrichtung ihre Bewunderung schenken. „Durch die wahrhaft geniale Eintheilung", sagt Lübke [3]), „die in jedem Raume neue Motive anwendet, sich nirgends wiederholt, mit dem feinsten Zug architektonischer Linien unerschöpflichen Reichthum der Phantasie und meisterhaft technische Ausführung verbindet, gehören diese Werke unbedingt zu den größten Schätzen der Renaissance-Dekoration diesseits der Alpen. Nur bei den Korridoren herrscht in der Eintheilung der Felder das Gesetz rhythmischer Wiederkehr, so dass der zweite dem vierten und sechsten entspricht, der dritte dem fünften und nur der erste als Eingang eine gesonderte Behandlung zeigt. In die zartumrahmten und gegliederten Felder sind Rosetten, Laubwerk und Masken geschickt vertheilt; den Mittelpunkt der Dekoration jedes Raumes bildet aber eine mythologische Figur, die jedesmal in

---

[1]) Siehe den Grundriss des ersten Stockes bei Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance (Stuttgart 1873), 635, 637 und bei Ph. Baum, Schloss Stern bei Prag. Leipzig 1877.

[2]) Vgl. die Abbildungen der dekorativen Ausstattung des Schlosses in der verdienstlichen Publikation des Ph. Baum.

[3]) A. a. O. 637.

einem organischen Zusammenhange mit der übrigen Dekoration steht und dieselbe in sinnvoller Weise beherrscht. In der Ausführung dieser Werke waltet jene geniale Leichtigkeit des Skizzirens aus freier Hand, wie wir sie in antiken Dekorationen und dann wieder in den besten Werken der Renaissance finden." Außer diesen Dekorationen in Stucco erhielten die Säle Nischen aus polirtem Marmor, welche mit Statuen oder Büsten versehen den Räumlichkeiten einen weiteren ornamentalen Schmuck verleihen mußten und in den Sälen der Sternspitzen überdies in geschickter Weise zur Abstumpfung der Ecken verwendet erscheinen. Die Fußböden waren wie die Treppen von Marmor.

Bei der Bedeutung des ganzen Bauwerkes ist es von Interesse zu erfahren, welche Persönlichkeiten dem Erzherzoge in Ausführung des von ihm entworfenen und gezeichneten Bauplanes zur Seite standen. Es waren dies Hans Tirol und Bonifaz Wolmuth, Baumeister Ferdinands I., und der Italiener Giovanni Lucheſe [1]). Ob die beiden königlichen Baumeister nur solche im Sinne der Baumeister Kaiser Ferdinands in Innsbruck waren, oder ob sie zu eigentlichen Schöpfern von Bauwerken gezählt werden können, lasse ich dahin gestellt, jedenfalls muſs zu letzteren Hans Lucheſe gerechnet werden, welcher, wie so viele andere alter Zeit, aus dem Handwerke der Maurer als Architekt hervorgegangen ist und urkundlich nicht als Baumeister, sondern als „Bau- und Werkmeister" bezeichnet erscheint.

Unmittelbar beim Baue des Sternschlosses, der im Jahre 1555 begonnen und zu welchem am 27. Juni vom Erzherzog der Grundstein gelegt wurde, finden wir zuerst Hans Lucheſe als „Maurer" bethätigt, während dem Baumeister Hans Tirol die Ueberwachung des Baues oblag. Letzterer verlor in der Folge durch die ohne Vorwissen des Erzherzogs, welchem sein Vater die Bauten am königlichen Schlosse zu Prag anvertraut hatte, von ihm veranlaſste Erhöhung des auf der Brücke stehenden Thurmes des Prager Schlosses und durch seine Eifersucht und sein Zerwürfnis mit dem Baumeister Wohlmuth die Zuneigung des Erzherzogs, welcher 1556 die ganze Bauangelegenheit des Sternschlosses dem letzteren übertrug. Lucheſe

[1]) Der Heimatsort des Giovanni Lucheſe ist bisher unbekannt. Es hat jedoch den Anschein, daſs derselbe aus Lucca stammt und ohne Geschlechtsnamen nach Prag gekommen ist, daher er dort einfach der Lucheſer genannt wurde, wie dies auch in Innsbruck der Fall war. In den von ihm selbst geschriebenen Briefen unterzeichnet er sich noch 1566 zum öfteren Giovanni detto Lucheſe.

nahm jedoch neben ihm offenbar eine selbständige Stellung ein, da wir ihn direkt an den Erzherzog über den Fortschritt des Baues, der zwei volle Jahre in Anspruch nahm, berichten sehen.

Im ersten Jahre (1555) konnte das Mauerwerk noch kaum zur Höhe des ersten Stockes gebracht werden. Doch waren bereits Mitte November die Kellerräume eingewölbt, auch der Platz unter dem Schlosse zur Anlegung eines Lustgartens hergerichtet, die Ringmauer vollendet und das Haus des Thiergärtners unter Dach gebracht. Um das Mauerwerk des Schlosses gegen die Winterkälte zu schützen, hatte der Erzherzog am 4. Dezember aus Wien den Befehl gegeben, dasselbe mit einem Fehldache zu versehen, doch wünschte er, dass im Innern, wenn anders möglich, noch das erste Geschoß gewölbt werde.

Im folgenden Jahre wurde der Bau mit großem Eifer fortgesetzt und erlitt keine wesentliche Unterbrechung, obwol der Feldzug gegen die Türken den erlauchten Bauherrn weit weg aus dem Bereiche seines Bauunternehmens gebracht hatte. Wie seine Schreiben aus den Feldlagern bei Hidweg, Kanisza und Csurzo an Bonifaz Wohlmuth beweisen, hat der Erzherzog auch mitten im Kampfe mit den Türken sein Werk des Friedens im Auge behalten. Er ließ sich von Zeit zu Zeit über den Fortschritt desselben „particulariter" Bericht erstatten und vergaß in seinen eingehenden Befehlen und Weisungen selbst der Ziegel und des Kalkes nicht.

In einem Berichte Wohlmuths an den Erzherzog und in dessen Antwort auf denselben finden wir mit dem Schlosse auch eine „Gallerie" in Verbindung gebracht, welche jedoch nicht das Gebäude gekrönt haben kann, sondern ebenerdig an eine Seite des Schlosses sich angelehnt und eine Art Veranda gebildet haben dürfte. Jedenfalls aber trug das Gemäuer ein entsprechendes Dachgesims, während heute statt der einstigen Kupferbedachung ein plumpes Ziegeldach, durch keinerlei Gesims vermittelt, das Schloss bedeckt.

Die Eindeckung des Gebäudes mit Kupferblech bereitete aber große Schwierigkeit. Zur Zeit des Bedarfes konnte das Blech in Folge des niederen Wasserstandes nicht herbeigeschafft werden und es waren weder in Böhmen noch in Oesterreich, auch nicht in Augsburg und Nürnberg die geeigneten Blechdecker zu finden, sondern mussten solche aus Meißen verschrieben werden. Die drei Meißner Dachdecker vermochten aber bis Ende October nur das Nothwendigste, nämlich die drei Sternspitzen gegen Westen „bis auf die höhe, wo die schärfe des daches anfacht", noch zu decken, das übrige wurde,

damit das Haus nicht Schaden leide, provisorisch mit Schindeln eingedeckt.

Ueber die innere Ausschmückung und Einrichtung des Schlosses liegt uns außer dem bereits Mitgetheilten kein weiteres urkundliches Material vor, wol aber in Betreff der Verschönerung seiner Umgebung. Bis Ende October hatten an 50 Arbeiter über eilf Tausend Baumstöcke ausgegraben, um an ihre Stelle Frucht- und Zierbäume zu setzen, denn der Erzherzog wollte seinen „goldenen Stern" nicht blos von dem mit Edelwild reich bevölkerten Thiergarten, sondern auch von Teichen, sonnigen Blumenbeeten und den fröhlichen Schatten seines neuen Lustparkes umgeben wissen. Zu dem, was bereits Lübke aus der weiteren Geschichte des Schlosses zu sagen weiß [1]), sei noch erwähnt, dass die Schlacht am weißen Berge (8. November 1620) ursprünglich nach dem Sternschlosse, in dessen unmittelbaren Nähe sie stattfand, benannt worden ist. So berichtet Kaiser Ferdinand II. selbst an seinen Bruder Erzherzog Maximilian, die „offne feldschlacht" habe bei seinem „königlichen Lusthaus, zum Stern genannt", stattgefunden [2]).

Mit dem Bau des Sternschlosses hatte Erzherzog Ferdinand seine Unternehmungen auf diesem Gebiete in Prag nicht abgeschlossen. Wir finden ihn vielmehr bis zum Antritte der Regierung des Landes Tirol in steter baulicher Bethätigung. Insbesondere war es die königliche Residenz in Prag, welche er wie die dazu gehörigen Baulichkeiten zu vollenden und dieselben auch mit Kunstschätzen zu schmücken sich bemühte, denn in diese Zeit fallen seine Bestellungen von Kunstwerken bei Jamnitzer und Ankäufe niederländischer Tapeten, von denen er wol zum eigenen Gebrauche besaß, womit er aber auch das königliche Schloss auszuschmücken für nothwendig fand, um dasselbe, wie er seinem Vater vorstellte, für den Empfang der Gesandten gekrönter Häupter und in Aussicht auf die ihn besuchenden Fürsten würdig auszustatten, wie es die Ehre seines Vaters verlange [3].)

Im Frühjahre 1561 hatten König Ferdinand I. und sein Sohn neuerlich verschiedene Bauten in Aussicht genommen. Im März schickte der Erzherzog den Meister Lucheſe, welcher zuletzt bei den kaiserlichen Bauten am Prager Schlosse in Verwendung stand, nach Italien in dessen Heimat, um zur Fortführung derselben „meister und maurer" anzuwerben und nach Prag zu bringen. Es handelte

---

[1]) A. a. O. 634.

[2]) Statth.-Arch., Ambr.-Akten.

[3]) Schreiben des Erzherzogs an König Ferdinand I. ddo. 19. März 1561.

ſich um Bauten am Dome, am Luſthaus beim Prager Schloſſe, an der Landrechtsſtube u. ſ. w. Ueber Befehl ſeines Vaters hatte der Erzherzog den Baumeiſter Wolmuth einen ausführlichen Bericht darüber erſtatten laſſen, welchen der Erzherzog am 8. Mai an ſeinen Vater abſendete, denſelben aber mit Bemerkungen begleitete, welche ihn als einſichtsvollen und praktiſchen Beurtheiler von Kunſt- und Bauſachen charakteriſiren. Aus ſeinen kritiſchen Bemerkungen zum Referate Wolmuths erfahren wir auch etwas über das „Luſthaus“ im Garten hinter dem Prager Schloſſe, worunter nichts anderes verſtanden werden kann, als das heute unter dem Namen Belvedere bekannte hochberühmte Bauwerk italieniſcher Renaiſſance, zu deſſen dunkler Baugeſchichte auch der geringſte Beitrag erwünſcht erſcheint. Aus dem Berichte des Erzherzogs erfahren wir nun zunächſt, daſs das Belvedere noch keineswegs vollendet war. Entgegen der Anſicht Wolmuths, welcher die Oberböden in dem „obern zimmer“, d. h. im erſten Stocke des Luſthauſes „flach von tafelwerk und leiſten“ gemacht ſehen wollte, räth der Erzherzog im genannten Berichte, daſs, „weil das dach rund und wie ein gwölb gemacht“ ſei, auch der Oberboden dieſe Form erhalten und wie ein Gewölbe gemacht werden ſoll. In dieſes Gewölbe, welches der Erzherzog von Tiſchlern ausgeführt ſich vorſtellte, ſollten aber „ſterne, planeten und die signa coeli“ gemalt werden; eine Plafondmalerei, wie ſie der Erzherzog ſpäter in einem in neuerer Zeit abgeriſſenen („reſtaurirten“) Saale in Ambras anbringen ließ. Den Saal „oben im luſthaus“ denkt ſich der Erzherzog als Ballſaal und möchte ihn daher nicht mit Marmor gepflaſtert, ſondern mit einem „marmelweiſe“ behandelten ſtarken Eſtrich verſehen wiſſen. Dagegen aber räth er, den Gang im Luſthauſe mit weißem Marmor und zwar mit ſolchem aus Regensburg, wo die Marmorplatten „am ſchönſten und beſten gemacht“ würden, zu pflaſtern.

Im gleichen Schreiben an ſeinen Vater machte der Erzherzog zu dem, was der Baumeiſter Wolmuth über die neue Orgel für die Domkirche, die derſelbe ohne beſondere Mängel gefunden, berichtet hatte, ſeine Bemerkung. Er, ſagte der Erzherzog, finde daran große Mängel. Figuren, Karnieße und Architrav ſeien ſämmtlich ohne „rechte proportion“ und das Laubwerk „übel geſchnitzt“, die Tiſchlerarbeit ſei „ein unzier des ganzen werkes“.

Wie dies für den Schönheitsſinn des jungen Prinzen ſpricht, ſo zeugt für deſſen praktiſchen Blick, wenn er zur Verſicherung des Baumeiſters, daſs das Luſthaus im letzten Winter keinen Schaden genommen habe, bemerkt, ſeines Erachtens ſei daran Schaden genug

geſchehen, da dasſelbe feucht und in einem Zimmer der Kalk von der Mauer gefallen ſei. Dieſe Feuchtigkeit ſchreibt er der Leitung zu, in welcher das Waſſer vom Dache zur Erde geführt würde, im Winter in den Kanälen gefriere und ſich ins Gemäuer ſetze. Er rieth daher dem Könige, das Waſſer „übers dach aus führen“ zu laſſen. In ebenſo praktiſcher, wenngleich anderer Weiſe, ertheilt er ſeinen Rath, das durch die Feuersbrunſt geſchwächte Gemäuer des Domes vor dem Eindringen des Waſſers zu ſchützen. In ſolchen Fällen, meint der Prinz, ſei der zu beſorgende Schaden mehr zu berückſichtigen, als die „zier mit dem dachwerk“, welche der Baumeiſter betone. Ließ ſich aber das Schöne mit dem Nützlichen verbinden, ſo verſäumte es der Erzherzog nicht, wie dies eine von ihm angefertigte Zeichnung eines Fiſchbehälters beweiſt, die er dem Könige zur Prüfung und Genehmigung mit einer näheren Beſchreibung vorlegt und am Schluße bemerkt, er ſei bemüht geweſen, mit der „ſonderlichen zier auch den nutz zu verbinden“.

An dem Luſthauſe (Belvedere) in Prag wurden auch in den beiden folgenden Jahren, 1562 und 1563, die Arbeiten fortgeſetzt. Am 22. März 1563 berichtet der Erzherzog an ſeinen Vater, er habe in dem „oberen gang“ nach dem Befehle des Königs das Pflaſter herſtellen und den Kamin vollenden laſſen. Er wünſche nun zu wiſſen, aus welcher „materie“ das Innere der Gemächer und der untere Korridor gemacht werden ſollten. Das neue Schießhaus ſei fertig und der Bau des Löwenhauſes hänge nur mehr von der kaiſerlichen Genehmigung des eingeſendeten Modells ab.

Mit dem Jahre 1563 ward das Mauerwerk des Luſthauſes von Lucheſe, welcher dasſelbe übernommen hatte, vollendet. Erzherzog Ferdinand hatte dieſen Meiſter ſeinem Vater zu einer definitiven Anſtellung empfohlen, dieſer aber eine ſolche nur für den Fall, daſs der Meiſter die ihm übertragene Arbeit vollendet haben würde, in Ausſicht geſtellt. Im Februar 1564 meldete nun der Erzherzog dem Kaiſer die Erfüllung jener Bedingung und befürwortete mit Berufung darauf neuerlich die Anſtellung des Meiſters, in den er offenbar großes Vertrauen ſetzte und welchen er für ſeine künftigen Unternehmungen erhalten wiſſen wollte. Welche Aufgaben Lucheſe zunächſt übertragen erhielt, iſt nicht bekannt, daſs aber die Bauten in Prag noch keinen Abſchluſs erfuhren, erhellt ſchon daraus, daſs der Erzherzog den genannten Meiſter nochmals nach Italien ſchickte, um Maurer anzuwerben und ſie nach Prag zu bringen.

Die Ausführung des zum Luſthauſe gezählten „Luſtbrunnens“, bezüglich deſſen bereits mit Gregor Löffler in Innsbruck verhandelt

worden war, wollte der Erzherzog, um die großen Kosten des Transportes zu ersparen, dem Thomas Jaruſch in Prag anvertraut ſehen. Er habe demſelben, ſchreibt Ferdinand an den Kaiſer, bereits angetragen, ihm dieſe Arbeit zu übergeben, falls er ſie um den von Löffler verlangten Preis zu liefern ſich herbeilaſſe, wozu jedoch Jaruſch nach ſeiner Verſicherung wenigſtens ein Jahr brauchen würde. Zeichnung und Modell dieſes Brunnens, den Lübke als den weitaus edelſten Renaiſſancebrunnen diesſeits der Alpen bezeichnet [1]), ſind das Werk des Franz Tertius, Hofmalers Erzherzog Ferdinands.

Hatte Ferdinand bis zum Jahre 1563 ſeine Bauthätigkeit auf Böhmen, nämlich Prag, Komotau und Bürglitz [2]) beſchränkt, ſo dehnte er vom Juni des genannten Jahres an ſeine baulichen Unternehmungen ſehr angelegentlich auch auf ſeine künftige Reſidenzſtadt Innsbruck aus.

Zunächſt war es die ihm aus der Zeit ſeiner Knabenjahre wolbekannte alte Burg mit ihren ernſten Gemächern und düſteren Gängen, welche er noch von Prag aus in einen ſeinen Bedürfniſſen mehr entſprechenden Stand zu ſetzen vorhatte. Er ließ daher vor allem einen „abriſs oder modell“ vom ganzen Schloſſe anfertigen und ſich zuſenden. Durch einen bald darauf eingetretenen Todesfall wurde aber die Aufmerkſamkeit des Erzherzogs auch noch nach einer anderen Seite hin in Anſpruch genommen.

Am 2. November 1563 ſtarb im Schloſſe Ambras deſſen Pfandinhaber Ritter Georg Schurf, und Probſtei und Pflege Ambras ſtand dem Kaiſer zur Einlöſung frei. Die Innsbrucker Regierung beeilte ſich auch, Erzherzog Ferdinand auf das „treffenlich gelegene“ Schloſs, deſſen gutes Einkommen und die dazu gehörige Jagd und Fiſcherei aufmerkſam zu machen und ihm dringend zu rathen, den Kaiſer zur Einlöſung der Pfandſchaft zu beſtimmen, was dem Erzherzog auch unſchwer gelang. Bereits am 27. November befahl der Kaiſer, das Schloſs von den Schurf'ſchen Erben um den Preis von 15.320 Gulden abzulöſen. So hatte Erzherzog Ferdinand mit dem Beginne des Jahres 1564 bereits mit zwei Bauobjekten im Lande Tirol ſich zu beſchäftigen.

Die Verhandlungen über die Abtretung des Schloſſes, der Pflege und Probſtei [3]) von Seite der Erben des Georg Schurf

---

[1]) A. a. O. 633.

[2]) Nähere Nachrichten über die Bauten in Komotau und Bürglitz fehlen.

[3]) Die Mittheilungen der k. k. Centralkommiſſion 1881, S. XXX. verſtehen unter Probſtei ganz irrthümlich eine mit der damals zum Schloſſe

müſſen am 3. März 1564 ſchon abgeſchloſſen geweſen ſein, da an dieſem Tage Erzherzog Ferdinand die ihm vom Kaiſer überlaſſene Herrſchaft ſeiner Gemahlin, „der edlen Philippina Welſerin, ſonderlich ihres in ehren und tugend wolverhaltens halben“ geſchenkweiſe überlaſſen hat [1]).

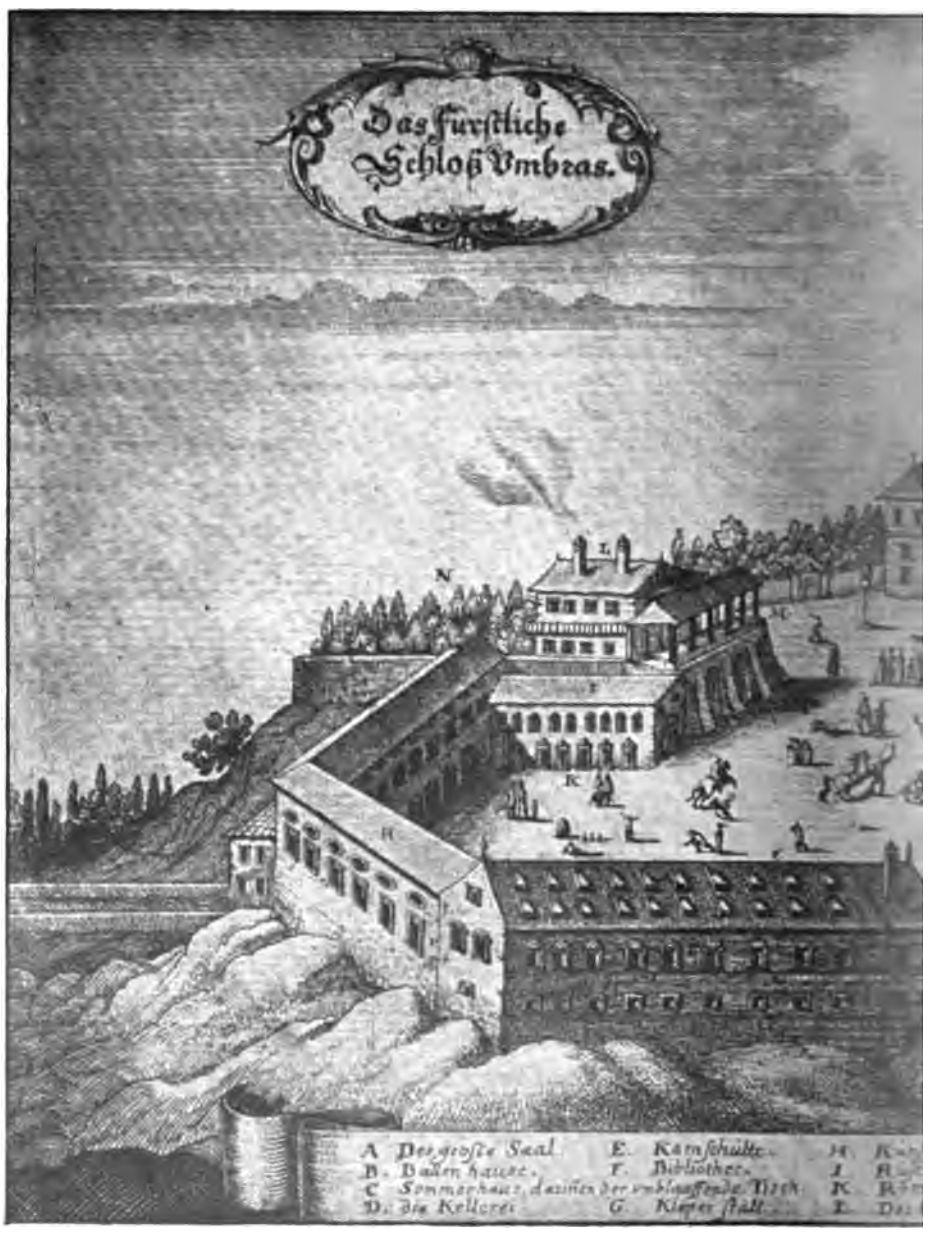
Mit den Um- und Neubauten des Schloſſes, zu deren Vornahme der Erzherzog den Meiſter Albrecht Lucheſe, den Sohn des Hans Lucheſe, auserſehen hatte, wurde, ſobald die Jahreszeit es erlaubte, ja noch vor der kommiſſionellen Uebergabe von Seite der Schurf'ſchen Erben, welche nach dem Befehle des Kaiſers am 24. desſelben Monats ſtattzufinden hatte, begonnen. Um die Arbeiten möglichſt zu beſchleunigen und über den Fortſchritt derſelben Bericht zu erſtatten, wurde vom Erzherzog auch deſſen Kammerdiener Johann Guarient als Pfleger und „Baumeiſter“, in welch' letzterer Eigenſchaft ihm die Auszahlung der Arbeitslöhne oblag, nach Ambras geſchickt und dieſem Manne verdanken wir die erſten Nachrichten über die rege Bauthätigkeit, welche Albrecht Lucheſe bereits im Monat April in den alten Schloſsräumen von Ambras entwickelte.

Das Inventar, welches gelegentlich der Uebernahme des Schloſſes am 2. Juni 1564 nach dem Inventar vom 4. März 1510 aufgenommen wurde, geſtattet uns einen Einblick in ſeine inneren Räume und aus verſchiedenen urkundlichen Andeutungen läſst ſich auch ſeine äußere Geſtaltung im allgemeinen erkennen. Der Eingang zum Schloſſe befand ſich an derſelben Stelle wie heute. Rechts davon ſtand der jetzt nur mehr in ſeinem Innern erkennbare große Thurm, der ſogenannte Bergfrid, und von dieſem zog ſich eine den Schloſshof einfriedende lange Mauer öſtlich bis zu einem zweiten, jedoch kleinen Thurme, welcher Gefängniszwecken diente. Das Wohnhaus des Schloſſes lag auf der Weſt- und Nordſeite und zog ſich links vom Eingange hinüber gegen die Kapelle. Das Parterre dieſes Traktes hat ſich erhalten, wie ſich dies bei Unterſuchung desſelben herausſtellt. Das Schloſs hatte nur ein Stockwerk. Da nämlich unter der „ſtuben mit dem ſtainen pfeiler“, deren das Inventar erwähnt, nur die noch heute ſtehende Lokalität, deren Wölbung ſich in der Mitte auf eine Steinſäule ſtützt, verſtanden werden kann, ſo ergibt ſich aus den

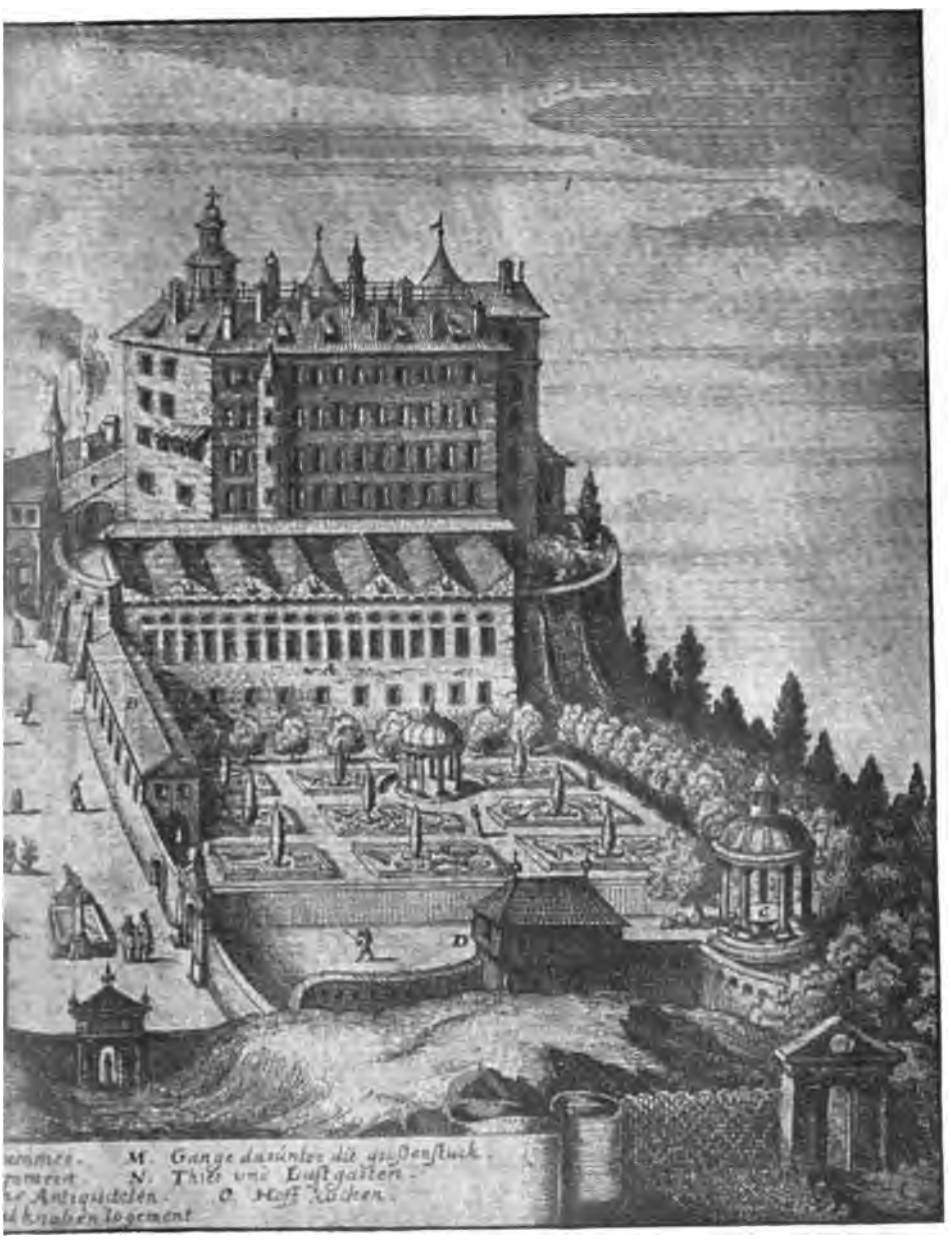
---

Ambras gehörigen Georgs-Kapelle verbundene kirchliche Würde. Die Pröbſte (Praepositi) auf den landesherrlichen Schlöſſern und Beſitzungen waren lediglich Verwaltungsbeamte.

[1]) Die Uebergabsurkunde bei Primiſſer, Die k. k. Ambraſer Sammlung (Wien 1819), 27.


Das Fürstliche
Schloß Vmbras.
A Der groste Saal
B. Ballen hause.
C Sommerhaus, darinnen der vmblauffende Tisch
D. die Kellerei
E. Kamschulte.
F. Bibliothec.
G. Kleper stall.

Schlos


M. Gange darunter die grossen stuck.
N. Thür und Lustgarten.
O. Hoff Küchen.

Ambras.

weiteren Angaben des Inventars, daſs das alte Schloſs über dem Parterre nur ein Stockwerk hatte. In dieſem befanden ſich der große und kleine Saal, ein paar Stuben und Kammern, darunter „Kaiſer Maximilians zimmer“. Unter den ſonſtigen Lokalitäten des Schloſſes finden wir eine Küche, eine Badeſtube, eine Harniſchkammer, eine Spießkammer und eine Speiſekammer, letztere zwei „unter dem dach“, endlich ein Stübchen, deſſen Inhalt: Armeiſen, Boyen, Halseiſen und Ketten an die alte Gerichtsbarkeit des Schloſſes erinnert. Stallung und Futterhaus befanden ſich unterhalb des Schloſſes.

An hinreichenden Wohnräumen für eine Familie fehlte es nicht. Wenn aber die Regierung von Innsbruck in ihrem Schreiben an den Erzherzog, worin ſie die Ablöſung der Herrſchaft Ambras empfahl, mit Befriedigung bemerkte, das Schloſs ſei „zu der wonung zimlicher maßen erpaut“, ſo hatte ſie wol keine Ahnung von den Anſprüchen des Prinzen, der nicht wie ſein Ahnherr Kaiſer Maximilian mit Stube und Kammer ſich begnügte. Die zum Schloſſe gehörige und daher nach dem alten Urbar zu ſtellende Einrichtung war von einer Einfachheit, wie ſie nur noch die maximilianiſche Zeit gekannt hat. Den Stolz des alten Schurf, welcher das damals bedeutſame Hofamt des Oberſtjägermeiſters bekleidete, bildeten dagegen mit Recht die prachtvollen Hirſchgeweihe und Steinbockgehörne, welche den Saal und die Zimmer des Schloſſes ſchmückten und eine Berühmtheit beſaßen, die den Erzherzog beſtimmten, die Regierung zu Innsbruck ſpeziell zu beauftragen, die „vielen und ſchönen hirſchgeſtemb“, wenn ſie anders feil wären, zu kaufen.

Wenn auch die erzherzoglichen Bauten in Ambras in keiner Weiſe den vom Erzherzog in Prag ausgeführten an die Seite geſtellt werden können, hat das Schloſs durch ihn und ſeine Gemahlin Philippine Welſer, insbeſondere aber durch die in demſelben von ihm aufgehäuften weltbekannten Schätze von Kunſt- und Alterthumsſachen eine Berühmtheit erlangt, welche ausführlichere Mittheilungen über den geführten Bau als wünſchenswert erſcheinen läſst, zumal die Geſchichte des Baues ſelbſt noch ſehr im Dunkel liegt und uns Nachrichten, welche an Ausführlichkeit und Wert denen über die Prager Bauten gleichkämen, fehlen [1]).

---

[1]) Zum beſſeren Verſtändniſſe des Folgenden wird eine Reproduktion des Stiches aus Merians Topographia provinciarum Austriacarum „Das fürſtliche Schloſs Umbras“, der die Baulichkeiten recht getreu wiedergibt, geboten.

Meiſter Albrecht Lucheſe traf am 18. April aus Prag in Ambras ein und begann bereits Tags darauf ſeine Arbeit. Das Erſte war, daſs er, wie Guarient an den Erzherzog berichtet, „an der alten kuchel und was ſunſt im hof im weg geſtanden, ſamt der langen alten maur von dem großen thurn bis zu dem andern thurn, da die gefangnuß geweſt", abzubrechen begann. Am 29. April hatte er dieſe Arbeit vollendet, auch den nöthigen Grund gegraben und das neue Mauerwerk begonnen. An Baumaterialien war kein Mangel. Zur Stunde lag, wie Guarient verſichert, ſoviel gutes, dürres Holz, meiſtens Lerchenholz an der Bauſtätte, „daß man vaſt zu dem ganzen gepeu auskommen wirdt." Bezüglich des vorderen Gebäudes beim Thor, „da die ſtiegen hinauf geen und der groß ſaal an dem einen eck verglichen werden ſoll", verſicherte Meiſter Albrecht, man könne da nicht abbrechen oder bauen, bevor „inwendig im ſchloß", von dem großen Thurm angefangen, der Bau fertig wäre, da man ſonſt mit den Fuhren nicht aus- und einkommen könnte, wenn beim Thor etwas abgebrochen und gebaut würde. Zur Erklärung ſeines Berichtes an den Erzherzog hatte Guarient zwei von Meiſter Albrecht verfertigte Abriſſe beigelegt. Aus dem Berichte geht hervor, daſs zu den Neubauten ein gezeichneter Plan bereits beim Beginne der Arbeit vorlag und die alten Wohnräume des Schloſſes an der Weſt- und Nordſeite desſelben ſich befanden. Guarient ſchließt ſeinen erſten Baubericht mit der Verſicherung, es ſei jetzt ſchon „ſeer luſtig da zu wohnen. So komt ſtets vil wildpret gar nahet herab zum ſchloß auf die waid, iſt auch gar heimlig, dann innen niemants nichts thuet".

Ueber den Thiergarten beim Schloſſe weiß der Kammerdiener ſeinem Herrn zu melden, daſs derſelbe in wenigen Tagen „um und um fertig" werde und bereits mit einem anſehnlichen Wildſtande verſehen ſei. Die Jäger ſeien bemüht, noch eines und das andere Stück hineinzubringen. Um das Ausſpringen des Wildes zu verhindern, habe er von innen ringsherum einen Graben ziehen laſſen, damit das Wildpret „noch weniger anſprung haben möge". Auch von der Faſanenzucht weiß Guarient nur Erfreuliches zu melden. Die „Faßhüner" ſeien alle „friſch und on allen ſchaden" und gäben Hoffnung auf ſtarke Vermehrung.

In ſeinem nächſten vom 5. Juni datirten Schreiben hat Guarient zwar wieder Manches über den Zuwachs im Thiergarten und den guten Stand der Faſanen, über den Bau im Schloſſe aber nur zu berichten, daſs ſeither „die ander inwendig lang maur, ſo vom großen thurn anzufahen den hof tailt", ſchon aus dem Grund gebracht und

in Kürze die Höhe der übrigen andern Mauern erreichen werde. Die Fenſter und ihre Ladung würden, wie der Erzherzog es befohlen habe, „auf die Pragerische art und deſto ſtärker gemacht werden“.

Der dritte uns vorliegende Bericht Guarients vom 18. Juni 1564 an Erzherzog Ferdinand ergeht ſich ebenfalls ſehr ausführlich über den Wildſtand im Thiergarten und die brütenden Faſanen, deren Eier er regiſtrirt; über den Bau im Schloſſe erfahren wir aber nichts, als daſs eifrig gebaut werde und daſs Lucheſe und er ſelbſt alles aufböten, um den Bau zu fördern.

Das am 25. Juli 1564 erfolgte Ableben Kaiſers Ferdinand I., deſſen Lieblingsſohn Erzherzog Ferdinand war, traf dieſen um ſo ſchmerzlicher, als er bei dem Kaiſer ebenſoviel Anregung als Unterſtützung in ſeinen Unternehmungen gefunden hatte. Der Erbe des Kunſtſinnes ſeines Vaters, mit welchem er auch die gleiche Kunſtrichtung theilte, hatte von ihm auch die Verpflichtung zur weiteren Ausführung und zur Vollendung der von demſelben begonnenen Werke, ſo namentlich der Hofkirche zu Innsbruck, deren Koſten am Ende des Jahres 1563 bereits auf 76.000 Gulden ſich beliefen, ſowie des Grabmals Kaiſers Maximilian, des Kollegiumbaues u. ſ. w. übernommen. Mit welcher Pietät der kaiſerliche Prinz dieſe und andere Wünſche ſeines Vaters erfüllte, iſt bekannt. Dies hinderte ihn jedoch nicht, die von ihm ſelbſt begonnenen Bauten in Innsbruck und Ambras weiter zu führen und zu vollenden. Er begann zugleich jene koſtbaren Sammlungen anzulegen, die ſpäter unter dem Namen Ambraſer Sammlung einen Weltruf erhielten und heute Perlen der verſchiedenen kunſthiſtoriſchen Sammlungen des Kaiſerhauſes bilden.

Um namentlich die Bauten in Ambras zu fördern, ſendete der Erzherzog Anfangs Juli 1564 Meiſter Hans Lucheſe ſelbſt nach Tirol. Die Bauberichte ſeines Kammerdieners, der mehr über den Wildſtand und die Faſanenzucht, als über die Bauangelegenheit ſelbſt zu berichten wuſste, dürften den beſorgten Bauherrn nicht ganz zufrieden geſtellt haben. Zur Abſendung des alten Lucheſe mag auch die ſchiefe Stellung, in welche deſſen Sohn, Meiſter Albrecht Lucheſe, zur Innsbrucker Regierung gerathen war, den Erzherzog bewogen haben.

Die auffällige Bevorzugung der Italiener bei den Schloſsbauten und die hohen Löhne, welche Meiſter Albrecht den welſchen Maurermeiſtern bezahlen ließ, während deutſche Meiſter mit dem alten Lohn ſich zufrieden geben muſsten, veranlaſsten Regierung und Kammer, darüber dem Erzherzog ſelbſt Vorſtellungen zu machen. Es ſei zu befürchten, ſagen ſie in ihrer Zuſchrift an denſelben, daſs

weiteren Angaben des Inventars, daſs das alte Schloſs über dem Parterre nur ein Stockwerk hatte. In dieſem befanden ſich der große und kleine Saal, ein paar Stuben und Kammern, darunter „Kaiſer Maximilians zimmer“. Unter den ſonſtigen Lokalitäten des Schloſſes finden wir eine Küche, eine Badeſtube, eine Harniſchkammer, eine Spießkammer und eine Speiſekammer, letztere zwei „unter dem dach“, endlich ein Stübchen, deſſen Inhalt: Armeiſen, Boyen, Halseiſen und Ketten an die alte Gerichtsbarkeit des Schloſſes erinnert. Stallung und Futterhaus befanden ſich unterhalb des Schloſſes.

An hinreichenden Wohnräumen für eine Familie fehlte es nicht. Wenn aber die Regierung von Innsbruck in ihrem Schreiben an den Erzherzog, worin ſie die Ablöſung der Herrſchaft Ambras empfahl, mit Befriedigung bemerkte, das Schloſs ſei „zu der wonung zimlicher maßen erpaut“, ſo hatte ſie wol keine Ahnung von den Anſprüchen des Prinzen, der nicht wie ſein Ahnherr Kaiſer Maximilian mit Stube und Kammer ſich begnügte. Die zum Schloſſe gehörige und daher nach dem alten Urbar zu ſtellende Einrichtung war von einer Einfachheit, wie ſie nur noch die maximilianiſche Zeit gekannt hat. Den Stolz des alten Schurf, welcher das damals bedeutſame Hofamt des Oberſtjägermeiſters bekleidete, bildeten dagegen mit Recht die prachtvollen Hirſchgeweihe und Steinbockgehörne, welche den Saal und die Zimmer des Schloſſes ſchmückten und eine Berühmtheit beſaßen, die den Erzherzog beſtimmten, die Regierung zu Innsbruck ſpeziell zu beauftragen, die „vielen und ſchönen hirſchgeſtemb“, wenn ſie anders feil wären, zu kaufen.

Wenn auch die erzherzoglichen Bauten in Ambras in keiner Weiſe den vom Erzherzog in Prag ausgeführten an die Seite geſtellt werden können, hat das Schloſs durch ihn und ſeine Gemahlin Philippine Welſer, insbeſondere aber durch die in demſelben von ihm aufgehäuften merkwürdigen Schätze von Kunſt- und Alterthumsſachen eine Berühmtheit erlangt, welche ausführlichere Mittheilungen über den geführten Bau als wünſchenswert erſcheinen laſst, zumal die Geſchichte des Baues ſelbſt noch ſehr im Dunkel liegt und uns Nachrichten, welche an Ausführlichkeit und Klarheit denen über die Prager Bauten gleichkämen, fehlen.

---

[1] Zum beſſeren Verſtändnis des Textes und zur Kontrolle des Stiches aus Merians Topographie [illegible] „Das fürſtliche Schloſs Ambras“, der in Schrift und Bild [illegible], geboten.

Trotz der vielen Schwierigkeiten, welche den Schlossbau in Ambras begleiteten, wurde im November 1565 das ausgedehnte und hohe Mauerwerk des ganzen Schlosses mit Ausnahme der Kapelle vollendet, die Zimmerleute arbeiteten bereits an den Oberböden, die Tischler am Getäfel. Um dem Bauherrn seine Leistung zu vergegenwärtigen, machte Lucheſe eine „perspektivische“ Aufnahme des Schlosses, welche er mit den Zeichnungen zu dem Getäfel dem Erzherzoge zu senden versprochen hatte.

Nach den Erfolgen, welche Lucheſe aufzuweisen hatte, machte derselbe nun auch seine Ansprüche, denen jedoch die tirolische Kammer mit zäher Hand sich gegenüber stellte. Mit dem von ihr im November ausgesprochenen und, wie sie behauptete, vom Erzherzog bestimmten Jahressolde von 100 Gulden im höchsten Grade unzufrieden, wendete sich Lucheſe an den Bauherrn selbst und erklärte, dass er mit dieser Summe kaum bei Wasser und Brot leben könne. Er brauche für Speise und Trank allein — Wasser könne er als alter Mann nicht trinken — monatlich 10 Gulden, sein Diener 5 Gulden. Dazu komme noch die Kleidung, die Erhaltung seines Pferdes u. s. w. Die 100 für sein Haus in Prag erlösten Thaler und noch weitere 150 Gulden habe er bereits ausgegeben und rufe daher die Hilfe des Erzherzogs an, welcher sich seines alten treuen Dieners erbarmen möge. Die Angelegenheit der Besoldung Lucheſes, welche auch Anlass zu der von ihm im September unternommenen Reise nach Prag gegeben haben dürfte, fand jedoch erst ihre Erledigung nach der Ankunft des Erzherzogs in Innsbruck. Bis dahin erhielt er jährlich 120 Gulden und die Verpflegung eines Pferdes im Hofstall. Dagegen hatte ihm der Erzherzog eine Auszeichnung durch die Verleihung eines Wappens zugesprochen.[1])

Die Zahl der beim Ambraser Schlossbau verwendeten Arbeitskräfte ist nicht bekannt. Beim Mauerwerk waren besonders zahlreich Italiener, darunter fünf Meister angestellt. Alle Arbeiter, sowol Italiener als Deutsche, unterstanden dem „werkmeister“ Albrecht Lucheſe. Die Tischlerarbeit, in welcher die Italiener mit den Deutschen nicht konkurriren konnten, verrichteten zwölf deutsche Meister mit ihren Gesellen.

In welchem Verhältnisse die Baukosten zu der Leistungsfähigkeit der tirolischen Kammer standen, und wie wenig diese in der Lage war, die ihr vom Erzherzog aufgebürdeten Lasten zu tragen,

---

[1]) Der darnach ausgestellte Wappenbrief datirt, Schloss Prag, 30. April 1566 (Goldegg, Die Tiroler Wappenbücher, I. 18).

erhellt am besten aus ihrer Jahresrechnung, nach welcher sie 1565 die Summe von 476.547 Gulden verausgabte und einschließlich der Leistung der Vorlande nur ein Einkommen von 261.675 Gulden zu verzeichnen hatte. So zufrieden der Erzherzog auf die baulichen Erfolge im Jahre 1565 blicken mochte, so unglücklich darüber fühlte sich daher die tirolische Kammer, welche die Kosten zu zahlen hatte. Schon nach Ablauf des halben Baujahres sah sich die schwer bedrängte Kammer gezwungen, dem Erzherzoge vorzustellen, dass sie nicht im Stande sei, außer den großen Kosten, welche noch der Stifts- und Kollegiumbau, das Grabmal Kaisers Maximilian, die Schulen und Hofspitäler zu Innsbruck und Breisach und die andern Unternehmungen verursachten, auch noch die Bezahlung der „namhaften großen bauten" in Ambras, in der Burg zu Innsbruck, am Saggenthurm, im Hofgarten und im Thiergarten bei Innsbruck zu übernehmen. Regierung und Kammer dürften wol auch geahnt haben, dass die Bauluſt des neuen Landesherrn mit den bisherigen Bauten nicht erschöpft sein würde. Hatte doch der Erzherzog sich bereits im Frühjahre die Pläne seiner vorländischen Schlösser Burgau und Günzburg senden lassen und im Juli dem Werkmeister Hans Lucheſe Auftrag zur Besichtigung des letztgenannten Schlosses, von welchem er im November neuerlich einen „abriß" und zwar „nach baumeisterischer art in grund gelegt" anfertigen ließ, gegeben. Außerdem ließ er mit Veit Langenmantel wegen Kaufs des Edelsitzes Weiherburg verhandeln und nachdem der Kauf nicht zustande kam, so gab er am 13. Mai Befehl, das Schloss Vellenberg einzulösen und dazu eine Stallung für 100 Pferde zu bauen, da er außer Innsbruck und Ambras noch ein Schloss haben wolle, um abwechselnd da wohnen zu können. Endlich gab er der Regierung zu Innsbruck noch Weisungen zum Ankauf des Schlosses und der Herrschaft Hohenschwangau.

In der Jahresrechnung der tirolischen Kammer vom Jahre 1565 finden wir die in diesem Jahre auf den Schlossbau in Ambras verausgabte Summe mit 10.193 Gulden verzeichnet. Bei der Prüfung der gelegten Kammerrechnung nahm die Regierung besonders Anstoß an der Forderung und Bezahlung des Meisters Albrecht Lucheſe, welcher so wenig wie sein Vater mit den hiesigen Arbeitslöhnen sich befreunden konnte und nicht blos für sich, sondern auch für die von ihm bestellten welschen Maurermeister ungewöhnlich hohe Bezahlung verlangt hatte. Marx della Bolla, der „fürneme und beruemte meister", wie ihn die Regierung nannte, hatte seiner Zeit nur 24 Kreuzer für den Werktag beansprucht; der noch „junge meister"

Albrecht Lucheſe forderte, obwol er mit fünf andern Meiſtern freie Wohnung im Schloſſe hatte, 10 Gulden monatlich. Die letzteren erhielten außer dem Freiquartier 5 fl. bis 5 fl. 30 kr. an monatlicher Beſoldung, für den Unterhalt täglich 7 Kreuzer und eine Krone Reiſegeld. Auch die gewöhnlichen welſchen Maurer erhielten bedeutend höheren Lohn als die deutſchen. Allerdings kannten die arbeitsluſtigen Italiener, wie die über die hohen Löhne entſetzte Regierung in ihrer neuerlichen Beſchwerdeſchrift an den Erzherzog eingeſtehen muſste, „keine feiernden ſtunden wie die teutſchen“. Die größere Arbeitsleiſtung der Italiener gegenüber den Deutſchen finden wir übrigens im 16. Jahrhundert öfter betont.

Im Februar 1566 ſah ſich die Regierung zu Innsbruck im Hinblicke auf den ſchlechten Stand der Kammer genöthigt, dem Erzherzog darüber Vorſtellungen zu machen und ihm zu rathen, alle Neubauten mit Ausnahme des Schloſsbaues in Ambras bis zu ſeiner Ankunft zu ſiſtiren. Der Erzherzog gieng darauf ein, verlangte aber, daſs der Bau des Schloſſes, ſowie deſſen Kapelle bis 1. Mai vollendet würden. Am 26. März konnte Hans Lucheſe ſeinem Bauherrn nun allerdings berichten, daſs die Arbeit in den Wohnräumen des Schloſſes dem Ende entgegengehe, daſs aber der Kapellenbau wegen geringer Vorſorge an Baumaterial und des ſchweren Zubringens desſelben auf den Bauplatz nur langſam vorſchreiten könne. Näher weist die Regierung in ihrem Berichte an den Erzherzog auf die Urſache des Bauhinderniſſes hin, bezeichnet als ſolches den Mangel des zum Aufbau nöthigen Grundes und meint, daſs der Bau nach dem Plane des Lucheſe 10.000 Gulden koſten und zwei Jahre Zeit in Anſpruch nehmen würde. Dieſe zum Kapellenbau als nothwendig erachtete Summe und die 30.000 fl., welche der Schloſsbau nach der weiteren Mittheilung der Regierung bereits gekoſtet hätte, überraſchten den bauverſtändigen Prinzen nicht wenig, daher er von der Regierung die Rechnung über den bisherigen Bau und die vorläufige Siſtirung des Kapellenbaues mit der Bemerkung verlangte, er habe „zuvor und vilmalen anſenliche gebeu verrichtet“ und wiſſe beiläufig, was ſolche Bauten koſten, daher ihm die Ambraſer Baukoſten „verwunderlich“ vorkämen. Von Meiſter Lucheſe forderte er aber ſchriftlichen Bericht ab.

Lucheſe ſchrieb auf dies an den Erzherzog, er habe ſofort die Koſten des Kapellenbaues berechnet und gefunden, daſs derſelbe, wenn er nach dem Plane, welcher dem Erzherzoge vorliege, ausgeführt werde, nur 3500 Gulden koſten würde. Die Summe von 30.000 Gulden aber, welche auf den Bau des Schloſſes verwendet

worden sein soll, finde er auch außerordentlich hoch, er könne aber darüber keinerlei Aufschluss geben, da man ihn in Geldsachen nie gefragt habe. Alles sei ohne ihn geschehen. Die Kammer habe zwar verfügt, zu jeder Rechnungslegung ihn beizuziehen, sie, wol die Herren des Hofbaumeisteramtes, hätten aber ganz nach ihrem Willen gehandelt. Er sei überhaupt nur aus Gehorsam gegen den Erzherzog noch in Innsbruck geblieben.

Man darf hier wol nicht übersehen, dass die Regierung, wenn sie die Kosten des Kapellenbaues auf 10.000 Gulden anschlug, nicht den ursprünglichen, dem Erzherzog vorliegenden Plan im Auge hatte, sondern diese Summe für den Fall annahm, als der Bau nach dem Sinne des Meisters Luchese ausgeführt würde. Die Regierung war daher auch der Meinung, man sollte von dem kostspieligen Bau absehen und die alte Kapelle theilweise benützen. Dies letztere ist nach der ganzen Anlage der jetzigen Schlosskapelle, welche kein einheitlicher Bau ist, auch geschehen.

Weniger bauliche Schwierigkeiten als finanzielle Kosten verursachte die Gürtelmauer, welche größeren Theiles neu und wegen des namentlich an der Südseite abschüssigen Terrains in großer Höhe und durch sogenannte Dienste verstärkt aufgemauert werden musste.

Im Herbste des Jahres 1566 war der Bau des Hochschlosses in allen Theilen vollendet. Die Tischlerarbeiten waren bereits im October 1566 von dem Baumeister Michael Schenk und dem Tischler Hans Waldner von Ravensburg, welcher auch als Zeichner verwendet worden war, kollaudirt worden. Nur Einzelnheiten des dritten Stockwerkes blieben für den Frühling 1567 zur Herstellung vorbehalten. Bei seiner Ankunft fand somit der hohe Bauherr das Schloss nach seinen Wünschen und Angaben in vollkommener Vollendung.

Auf den aus reizender Umgegend sich erhebenden Felshügel gestellt, imponirt der drei Stockwerke hohe, einen geräumigen Hof quadratisch umschließende Schlossbau durch die Massenhaftigkeit und Höhe seines Mauerwerkes, macht jedoch keinen Anspruch auf architektonische Schönheit weder im allgemeinen, noch in den Details. Von unseren älteren Schlossbauten unterscheidet sich aber das Schloss Ambras durch die einheitliche Anlage seiner Wohnräume, welche schon von außen durch die regelmäßige Schichtung der Stockwerke und die Eintheilung der Fenster sich erkennbar macht. Das System der Wohnräume bietet noch nicht die wohnliche Bequemlichkeit, wie jene der später von Luchese aufgeführten Schlossbauten, die „Ruhe-

luſt“ in Innsbruck und Schloſs Thurnegg in Rotholz, bekundet aber immerhin einen großen Fortſchritt, da die Zimmer wenigſtens in unmittelbarem Zuſammenhange ſtehen, ſonſt freilich in jedem Trakte nur an den beiden Enden der ganzen Reihe ihren Ein- und Ausgang erhielten.

So ausgedehnt und zahlreich die Räumlichkeiten des Hochſchloſſes waren, erwieſen ſie ſich jedoch noch keineswegs als ausreichend für den Bedarf des erzherzoglichen Hofſtaates. Mit der Ausdehnung der Sammlung von Kunſt- und Alterthumsgegenſtänden, welche der Erzherzog ſämmtlich in ſeinem Lieblingsſchloſſe unterbringen wollte, wurden fortwährend Neubauten nothwendig. Zunächſt machte ſich der Mangel eines Repräſentations-Saales fühlbar und dieſer wurde, da ſeine Herſtellung im Hochſchloſſe nicht möglich war, am Fuße des Schloſshügels erbaut.

Um den nöthigen Platz für dieſes Gebäude, welches ſeiner Beſtimmung gemäß dem Schloſſe ſo nahe als möglich ſein ſollte, zu gewinnen, wurde nicht blos die Gürtelmauer des Schloſſes (die „Baſtei“) in der nothwendigen Länge abgetragen, ſondern auch noch der Felſen unter dem Schloſſe bis zu einer gewiſſen Tiefe herausgeſprengt.[1])

Der auf einem Unterbau mit gewölbten Räumlichkeiten geſtellte „ſpaniſche Saal“ trägt bereits an ſeinem Aeußeren den Charakter eines Saalbaues, als welchen das einſtöckige Gebäude ſchon die großen Fenſter und die darüber angebrachten kleinen Rundfenſter erkennen laſſen. Während das jetzige Dach eher auf ein Kohlenmagazin als einen landesfürſtlichen Prunkſaal ſchließen läſst, beſtand die urſprüngliche Bedachung aus einer Reihe einzelner Satteldächer, deren Gipfel je drei Fenſter des Saalbaues krönten. Der Saal ſelbſt, deſſen Fußboden mit verſchiedenfarbigen Marmorplatten bedeckt iſt, überraſcht den Eintretenden durch die Pracht ſeiner inneren Ausſtattung von der Hand der Kunſt- und Dekorationsmaler und Stuccateurs Ferdinands und durch die Arbeiten des erzherzoglichen Kunſttiſchlers; es fällt aber auch alsbald das nicht glückliche Verhältnis ſeiner Höhe (5.5 Meter) zu ſeiner Länge (43 M.) und ſeiner Breite (10 M.) auf. Warum bei ſeiner Höhebemeſſung ſo geſpart wurde, daſs die über den großen Fenſtern angebrachten kleinen Rundfenſter noch in das den prächtigen Holzplafond tragende Geſims einſchneiden, iſt nicht zu errathen. Möglicher Weiſe war für die

[1]) Näheres über den Bau und die künſtleriſche Ausſtattung des Saales enthält die Abhandlung XXI.

verhältnismäßig geringe Höhe der Umstand entscheidend, daſs man durch diesen Neubau die Aussicht vom Schlosse zu beeinträchtigen scheute. Der Architekt dieses in den Jahren 1570 und 1571 aufgeführten Saalbaues ist der ausschließlich mit den Bauplänen für Ambras betraute Italiener Hans Lucheſe[1]). Die Bezeichnung spanischer Saal erhielt er nicht erst in neuerer Zeit, sondern sicher ursprünglich. Es scheint, daſs man die zur Repräsentation bestimmten Säle überhaupt so benannt hat, denn die königliche Burg in Prag hat ebenfalls ihren „spanischen" Saal.

Der Saalbau war noch nicht ganz vollendet, als der Erzherzog den schon früher angefertigten Plan zu einem Ballspielhause auszuführen beschloſs. Das Ballspiel war eine der beliebtesten Unterhaltungen des damaligen Hofes und Künstler in diesem Fache wurden von demselben hoch honorirt und mit Auszeichnungen bedacht. Erzherzog Ferdinand, ein besonderer Freund des aus Italien hieher verpflanzten Spieles, erbaute zur Ausführung desselben in Innsbruck und in Ambras eigene, diesem Zwecke entsprechende Häuser, in welchen sich die reisenden italienischen Ballspielkünstler vor dem versammelten Hofe produzirten und für gute Leistungen mit wertvollen goldenen Ketten und Geldgeschenken belohnt wurden. Von den beiden erzherzoglichen Ballspielhäusern muſste jenes in Innsbruck Kanzleibauten weichen, das von Ambras fiel der letzten „Restaurirung" des Schlosses zum Opfer und verschwand spurlos. Zum Ballspielhause in Ambras hatte Hans Lucheſe schon im November 1565 den Platz unter dem Schlosse hergerichtet und mit dem Mauerwerk begonnen. Im Jahre 1566 sendete er dem Erzherzog ein Modell des ganzen Hauses zur Vornahme allfälliger Abänderungen nach Prag. Nach diesem Modelle war es ein in die Länge gezogenes Gebäude mit zwei Eingängen, einem groſsen Fenster, wo inwendig die Hofloge sich befand, und mehreren kleineren Fenstern, durch die der Spielraum die weitere Beleuchtung erhielt. Der Erzherzog fand an dem Plane nichts auszustellen, wollte jedoch die Ausführung bis zu seiner Ankunft verschoben wissen. Der Bau des Hauses fällt somit in die Zeit nach 1567. Zur Vollendung kam der Bau jedoch erst 1572, da in diesem Jahre der Fuſsboden des ganzen Gebäudes mit

[1]) Die „Baumeister" Uschal und Felitsch (nicht Echtsch, wie er im Büchlein über Ambras genannt wird) hatten mit den Bauplänen nichts zu schaffen. Der Kammerdiener des Erzherzogs Matern Felitsch, welcher 1576 in Ambras starb und auf seinem Grabsteine den Titel Baumeister führt, hatte, wie schon einmal erwähnt, als solcher nur die Förderung des Baues und die Bezahlung der Arbeiter zur Aufgabe g[illegible]

Marmorplatten gepflastert worden ist. Um diese Pflasterung vornehmen zu können, mussten im fertig gebauten Hause selbst noch Steine gebrochen werden, wie überhaupt die Ebnung des ganzen Terrains unter dem Schlosse des felsigen Grundes wegen viel Zeit und Geld in Anspruch nahm.

In die gleiche Zeit wie der Bau des spanischen Saales und des Ballhauses fällt jener des Gebäudes, welches in seltsamer Weise Pferdestall, Bibliothek und Getreidekasten zu vereinen bestimmt war und den großen, unteren Hofraum gegen Süden abschließt. Da im Jänner 1572 die Bezahlung für die 40 Fenster des „neuen traidkastens" erfolgte, war dieses Gebäude zur Zeit schon vollendet. Das ebenerdige Geschoss, welches in seiner ganzen Länge die Stallung bildete, ist gewölbt und die Wölbung wird von mächtigen Nagelsteinpfeilern, welche den stattlichen Raum der Länge nach in zwei gleiche Hälften theilen, getragen. Der erste Stock, welcher die Bücherschätze des Erzherzogs enthielt, zeigt an der Seite gegen den Hof eine Gallerie, deren Decke von hölzernen Säulen getragen wird. Der Bücherssaal trug einst den hübschen Holzplafond, welcher bei der letzten Restaurirung in einen der jetzigen Waffensäle übertragen wurde.

Zu den 1572 bereits vollendeten Gebäuden muss auch noch die Rüstkammer gezählt werden, da dieses Gebäude bereits im Juni dieses Jahres erwähnt und mit Rüstungen versehen erscheint.

Waren nun mit Beginn des Jahres 1572 die erwähnten Gebäude sicher schon vollendet, so kann die ungemein große Anzahl von Arbeitern, die wir in jenem Jahre noch in Ambras beschäftigt finden, nur erklärt werden, wenn wir annehmen, dass alle noch übrigen Gebäude im unteren Schlosshofe sammt dem Hause der Edelknaben dieser Zeit angehören. Eine Rechnung des Matern Felitsch über die von ihm im März 1572 bezahlten Arbeiter beziffert diese auf 216. Darunter sind jedoch mit Materiallieferung beschäftigte Arbeiter und die mit der inneren Ausstattung der Gebäude betrauten Leute, wie Maler, Bildhauer, Tischler, Schlosser ꝛc. nicht inbegriffen. Es waren beschäftigt: 68 Tagwerker, 35 Rauharbeiter, 30 Weiber, 36 Buben und Mädchen, 8 deutsche und italienische Maurer, 15 Zimmerleute, 6 Knappen. Die Gesammtausgaben für die Bauten in Ambras im Monate März allein betragen 2627 fl. 19 kr. Die vielen Maurer und Zimmerleute beweisen, dass die in der Ausführung begriffenen Bauten hauptsächlich Hochbauten waren.

Der für die Arbeiter ausbezahlte Lohn im Vergleiche mit den heutigen Arbeitspreisen gibt uns, wenigstens annähernd, eine Vor-

stellung von der Bedeutung der auf Bauten und in anderer Weise verwendeten Summen, daher wir nachstehende Uebersicht geben und dazu bemerken, dass der damalige Gulden (15 Batzen oder 60 Kreuzer) circa 87 Kreuzern österr. W. gleichkommt.

Arbeiter	Lohn 1572 für einen Arbeitstag	heutiger Lohn
Tagwerker	8—12 Kreuzer	1 fl. — 1 fl. 20 kr.
Rauharbeiter	8 „	1 fl. — 1 fl. 20 kr.
Weiber[1])	5—6 „	—
Buben und Diendlen	4—6 „	40 kr. — 60 kr.
Maurer, deutsche	12 „	1 fl. 30 kr. — 1 fl. 50 kr.
Maurer, welsche	18 „	1 fl. 40 kr. — 1 fl. 60 kr.
Maurermeister, deutsche	14 „	3 — 5 fl.
Zimmermann	11 „	1 fl. 30 kr. — 1 fl. 50 kr.

Der letzte Bau, welchen Erzherzog Ferdinand in Ambras ausführen ließ, datirt aus den Jahren 1583 und 1584. Es ist dies ein neuer Speisesaal und die Küche, die er aus mehrfachen Gründen außer das Schloss versetzt wissen wollte. Das links vom Eingang in das Hochschloss auf dem sehr abschüssigen Terrain aufgeführte Gebäude, dessen untere Stockwerke durch einen unterirdischen Gang mit dem Schlosse in Verbindung stehen, ist weit größer als es den Anschein hat, da die unteren, Küchenzwecken dienenden Stockwerke sehr tief liegen. Der schöne Saal im obersten Stocke, vom Hofmaler Joh. Bapt. Fontana mit sinnigen Malereien geschmückt, wurde 1867 oder 1868 aus unbekanntem Grunde abgerissen und in eine Terrasse verwandelt. Der Plafond des Saales hat bei der späteren Restaurirung in einem der Waffensäle Verwendung gefunden. Architektonisch theilte der ganze Bau den Wert der übrigen Schlossstheile.

Werfen wir schließlich noch einen Blick auf die baulichen Veränderungen, welche das berühmte Schloss seit dem Tode seines Erbauers erfahren hat.

[1]) Weiber und Mädchen findet man bei solchen Bauten in hiesiger Gegend längst nicht mehr verwendet.

Bis in die neuere Zeit herauf blieben sämmtliche Baulichkeiten völlig unverändert, wenn sie auch in den Kriegszeiten des vorigen und jetzigen Jahrhunderts wiederholt Spital- und Kasernzwecken dienen mussten. Wie uns Merian (und nach ihm Bodenehr) dieselben in seinem bereits erwähnten Bilde darstellt, so waren sie vor 60 Jahren noch völlig erhalten. Nur das Haus der Edelknaben und das Gebäude mit dem Getreidekasten unter seinen Dachräumen dürften schon etwas früher ihre Metamorphose erlitten haben. Die weiteren baulichen Veränderungen datiren aus der Zeit der Statthalterschaft Erzherzogs Karl Ludwig, welcher wie sein erlauchter Ahne das herrlich gelegene Schloss zu seinem Sommeraufenthalte gewählt hatte. Einem Wiener Architekten ward die Aufgabe zutheil, in demselben diejenigen baulichen Veränderungen zu treffen, welche die Wohnungsbedürfnisse der Neuzeit nothwendig machten. Derselbe, ein schaffensfreudiger Mann, hätte offenbar am liebsten das ganze Schloss niedergelegt und nach seinem und seiner Zeit Geschmack neu aufgebaut. Jedenfalls hat er da mehr niedergerissen und dort mehr neu gebaut, als nothwendig war. So finden wir jetzt an der Stelle des bereits erwähnten Speisesaales mit dem Fontana'schen Plafond eine Terrasse und auf eine der mächtigen Mauerseiten des aus der Zeit der Schurf erhaltenen, jedoch in der ferdinandeischen Zeit in das Schloss einbezogenen Thurmes ein nach eigener Konzeption des Architekten erbautes Thürmchen gesetzt, dem man wol auf den ersten Blick ansieht, dass es eine neue Zuthat ist[1]).

Bedeutende Veränderungen erlitt das Hochschloss auch in seinem Innern. Da die Zimmer und Säle nur an den Enden jedes Traktes ihren Zu- und Ausgang hatten, wurde im Schlosshof an drei Seiten eine gedeckte Gallerie angesetzt und diese durch neu ausgebrochene Thüren mit einzelnen Wohnräumen in Verbindung gesetzt. Bei dieser Gelegenheit sind auch die bereits erwähnten, von den Steinmetzen in Kramsach verfertigten Thürstöcke und Kamine aus rothem Marmor bis auf einige wenige entfernt worden. Auch die Schlosskapelle erhielt eine Veränderung, indem sie 1867 „im gothischen Stile modernisirt" wurde. Um mittelst Wagen in das Hochschloss gelangen zu können, wurde der gedeckte Treppengang, durch welchen man bis dahin allein vom unteren Schlosshofe zum Hochschlosse gelangen konnte, abgerissen und mittelst einer mächtigen Rampe eine fahrbare Straße bis zum Schlossthore angelegt. Ob der an der Südseite des Schlosses an den vier Stockwerken angesetzte Erker, den wir in der Merian'schen

[1]) Dieses wurde 1899 wegen Baufälligkeit abgetragen.*

Anſicht des Schloſſes ſehen, zu dieſer Zeit oder ſchon früher weggeriſſen wurde, iſt mir nicht bekannt.

Die letzten baulichen Veränderungen erlitt das Schloſs Ambras bei der 1877 begonnenen Reſtaurirung der Bauten im unteren Schloſshofe. Durch die Entfernung des Treppenganges zum Hochſchloſſe und der „Baſtei“ vor dem „ſpaniſchen Saale“ muſste ein neuer Zugang zu dieſem geſchaffen werden. Es wurde daher hier eine Freitreppe angelegt und die weſtliche Saalſeite mit einer neuen Façade verſehen. Das im rechten Winkel bis nahe an die ſüdweſtliche Ecke des Saales ſich anſchließende Ballſpielgebäude, über deſſen Wert wir an ſeinem Grabe nicht ſtreiten wollen, wurde ganz demolirt, lediglich, wie es ſcheint, um die Hauptfront des Saalbaues zur Geltung zu bringen, deſſen Aeußeres aber jedenfalls in ſolange beſſer im Verborgenen geblieben wäre, als das Gebäude das nahezu flache, häſsliche Eiſenblechdach zu tragen verurtheilt bleibt. Einen vollkommen anderen Charakter erhielt bei der Reſtaurirung der Thorbau des unteren Schloſshofes. Das links vor dem Thore geſtandene Gebäude wurde ganz entfernt und der alte, ureinfache, aber maleriſche Thorbau durch eine Architektur aus Nagelflue mit dem erherzoglichen Wappen in Sandſtein erſetzt, die im Widerſpruche zu der auffallend einfachen und prunkloſen Bauweiſe des Schloſſes und ſeiner einzelnen Theile ſteht.

XVII.

Wenzel Jamnitzers Arbeiten für Erzherzog Ferdinand[1]).

(1888)

Das Statthalterei-Archiv in Innsbruck verwahrt einige aus dessen verschiedenen Abtheilungen von mir gesammelte Briefe des berühmten Nürnberger Goldschmieds Wenzel Jamnitzer an Erzherzog Ferdinand, welche in Verbindung mit den an Jamnitzer gerichteten Schreiben des Erzherzogs in die künstlerische Bethätigung dieses hervorragenden Meisters und seine Beziehungen zu anderen Künstlern, namentlich Jakob Strada, neuen Einblick gewähren und einige bisher unbekannte Arbeiten desselben betreffen. Die Korrespondenz bricht leider zu früh ab, um konstatiren zu können, ob das von Erzherzog Ferdinand bei Jamnitzer Bestellte auch vollendet und abgeliefert worden ist, sie bietet aber so viele interessante Einzelheiten in anderer Richtung, dass eine Skizzirung des vorliegenden urkundlichen Materials nicht blos in Rücksicht auf die verhältnismäßig spärlichen Nachrichten über Jamnitzer und das ihm in neuerer Zeit zugewendete große Interesse, sondern auch, um anderweitige Nachforschungen zu ermöglichen, angezeigt erscheint.

Aus dem ersten mir vorliegenden Briefe des großen Nürnberger Meisters an Erzherzog Ferdinand, ddo. Nürnberg 22. Dezember 1566, erfahren wir Folgendes:

---

[1]) Aus den „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung IX, 289—305. — Vgl. die Rezensionen in der Allgemeinen Zeitung (München) 1888, Zweite Beilage Nr. 192 und in der Zeitschrift für bildende Kunst von Lützow 1888/89, Heft 1.*

Wenzel Jamnitzer [1]) war im Spätherbst des Jahres 1556 von Kaiser Maximilian „etlicher arbeit halben“ nach Wien berufen worden. Er machte bei dieser Gelegenheit die persönliche Bekanntschaft Erzherzogs Ferdinand, welcher eben vom Türkenkrieg zurückkehrend in Wien eingetroffen war. Was Jamnitzer für Kaiser Maximilian zu arbeiten übertragen worden, ist nicht gesagt, es muss jedoch eine umfangreiche Arbeit gewesen sein, denn Erzherzog Ferdinand theilte dem in Wien weilenden Meister mit, er sei auch des Vorhabens, „ein dreflich werk von silber und gold machen zu lassen.“ Da nun Jamnitzer noch eine Zeit lang für Kaiser Maximilian zu arbeiten hatte, ersuchte er den Erzherzog, dieser möge „mit angeregtem werk dieweil verziehen“, dagegen wolle er „mittlerweil einen kunstlichen maler ein visierung oder etliche (Visirungen) über bemeltes werk reißen und stellen lassen“. Jamnitzer, welcher wie der Bildhauer Alexander Colin, die Gießer Löffler und Godl und andere Meister seiner Zeit die Beihilfe anderer Künstler in Anspruch nahm, bestimmte hierzu den ihm offenbar schon länger bekannten und behilflichen Jakob Strada von Mantua, zur Zeit bereits Bürger von Nürnberg. Er habe, schreibt er, „alsbald mit einem fleyßigen, des malens und anderer dergleichen künsten wol verstendigen gesellen, mit namen Jacob Strote, ein Italiener und auch ein mitburger allhie zu Nürmberg [2]) gehandelt, daß er sich zu solchem vorhaben geprauchen lassen wolte.“ Derselbe habe sich hiezu bereit erklärt. Da aber „das werk etwas dapfers und ansehentlich sein soll“ und allerlei Bedenken eintreten könnten, halte er es für nothwendig, dass Strada vor Inangriffnahme des Werkes selbst zu Sr. Durchlaucht komme, Zeichnungen und Muster vorlege und mit dem hohen Besteller darüber sich bespreche. Das Nähere theile Strada im beigeschlossenen Briefe mit, der Erzherzog aber möge ihn verständigen, ob Strada zu ihm kommen solle. Der nicht eigenhändig geschriebene Brief Jamnitzers ist unterzeichnet: „Wenzel Jamnitzer, Burger und goldschmitt zu Nurmbergensis.“(!) Das aufgedrückte Petschaft führt den auf Jam-

---

[1]) Der Name dieses Meisters erscheint in den Akten sehr verschieden geschrieben, die Bureaukratie schreibt Ganitzer und Jamitzer, der Freund des Meisters, Jakob Strada, schreibt Jomitzer, des Goldschmieds Schreiber Jamnitzer und Gamitzer, er selbst aber Jamitzer und Jamnitzer.

[2]) Auf einem angeblich von Titian gemalten Porträt des Jakob Strada nennt dieser sich „civis romanus“. Inventar Erzh. Leopold Wilhelm. Jahrb. der kunsth. Samml. des allerh. Kaiserh. I. 2. Abth. LXXVI.

nitzers Werken als Marke [1]) vorkommenden Löwenkopf im Schilde und darüber die Buchstaben W. J.

Das dem Briefe Jamnitzers beigeschlossene, ebenfalls vom 22. Dezember datirte, in italienischer Sprache abgefasste Schreiben des Jakob Strada an Erzherzog Ferdinand bezeichnet nun nicht blos das dem berühmten Goldschmiede aufgetragene Werk im allgemeinen, sondern theilt auch darüber die Ansichten und Rathschläge Stradas in ausführlicher Weise mit.

Strada schreibt an den Erzherzog: Wenzel Jamnitzer (Jomitzer), welcher letztvergangene Tage in Wien gewesen sei, habe ihm von einer sehr schönen Arbeit (un belissimo lavoro) Mittheilung gemacht, welche der Erzherzog machen zu lassen gedenke, nämlich die Erschaffung des Adam und der Eva durch Gott im irdischen Paradiese (la creazione de Adamo et Eva, fatta da iddio nel paradiso tereste). Jamnitzer habe ihm weiter erzählt, dass Se. Durchlaucht für dieses Werk bereits viele schöne Sachen besäßen, als Stufen (miniere), Thiere, Vögel und andere hiezu bestimmte Sachen, ferner, dass Se. Durchlaucht bald anfangen lassen, jedoch zuvor noch eine Zeichnung sehen möchten, welche zu machen ihn Jamnitzer dringend (con instanza) ersucht hätte. Er habe aber demselben geantwortet, eine solche Zeichnung sei so detaillirt, wie er es wünsche, auf einem Bogen Papier nicht zu machen und selbst, wenn er eine Zeichnung für das Werk machen wollte, müsste er zuvor genau die Meinung Sr. Durchlaucht wissen, auch die Größe, in welcher das Werk auszuführen wäre. Man müsse alles mit Verstand (con juditio) und nach der hl. Schrift anordnen und nach bestimmtem Maße verfertigen. Es sei auch schwer, das Werk durch eine Zeichnung darzustellen, denn dasselbe werde einen großen Raum einnehmen. Um das richtig zu verstehen, sei es nothwendig, ein Modell zu machen in der Weise, wie dies beim Bau von Palästen üblich wäre, damit die mit der Arbeit betrauten Meister sich daran halten könnten.

Der biedere deutsche Goldschmied, welcher seinen welschen Freund dem Erzherzog so warm empfohlen hatte, dachte gewiss nicht daran, dass Strada diese Gelegenheit benützen könnte, um den Löwenantheil an dem für den Erzherzog bestimmten Werke für sich zu beanspruchen, wie derselbe es in der That gethan hat, indem er Sr. Durchlaucht nahe legt, ihn nicht blos zum Direktor des Werkes

---

[1]) Auf die Verwendung des Löwenkopfes im Wappen des Meisters als Marke auf dessen Werken hat bereits K. Bergau hingewiesen (v. Lützow, Zeitschrift f. bild. Kunst 1876, Beiblatt Nr. 40).

zu bestellen, sondern das ganze Werk ihm unumschränkt zu übertragen. Es sei auch nothwendig, schreibt nämlich Strada, dass ein Direktor (un sopracapo) bestellt werde, der die Arbeit verstehe, um die hiebei betheiligten Meister dirigiren zu können, denn sonst würde das Werk endlose Kosten verursachen und schließlich doch nicht zur Zufriedenheit des Erzherzogs ausfallen. Wenn ihm der Auftrag gegeben würde, glaube er dieses Werk, selbst wenn es noch größer wäre, zur Zufriedenheit des Erzherzogs zu vollenden. Er finde noch viele schöne Sachen, welche zu diesem Werke dienlich wären, namentlich ein prächtig gemaltes Thierbuch (libro de animali), auch viele seltene Fische, die für die Flüsse verwendet werden könnten. Zu besagtem Werke könnte man auch edle Steine verwenden, wie Agat, Carniol, rohen Smaragd (plasme), Sardonix (sardoni) und andere. An anderen Theilen des Werkes könnten die Erzählungen der Bibel, an die man sich zu halten hätte, angebracht werden. Doch das alles lasse sich besser mündlich besprechen als in Briefen. Ueber Aufforderung des Goldschmieds habe er diese wenigen Worte an Se. Durchlaucht geschrieben und diese Gelegenheit gerne benutzt, damit Se. Durchlaucht ihn als ihren Diener erkenne. Gott möge es fügen, dies durch die That beweisen zu können. Er glaube der Erzherzog werde seinen Namen wol kennen und seine Kaisermedaillen-Bücher (libri dele medaglie degli imperatori) und andere seiner Werke bei Herrn Johann Jakob Focher (Fugger) in Augsburg gesehen haben. Es seien schon 12 Jahre, dass er sich mit Arbeiten für denselben beschäftige. Er sei jetzt damit nahe am Ende, glaube aber, dass ihn Fugger mit einer neuen Arbeit betrauen werde. Wenn jedoch der Erzherzog ihm jene Arbeit übertragen würde, wäre dies für ihn die höchste Gunstbezeugung und er erbiete sich, trotz seiner vielen Beschäftigung nach Prag, oder wohin immer Se. Durchlaucht es wünsche, zu kommen, jedoch nur, wenn Se. Durchlaucht die ganze Arbeit ihm übertragen wolle, wenn er dabei zu befehlen habe und Niemandem sich unterzuordnen brauche als dem Erzherzoge, dem er demüthig die Hand küsse.

Er unterzeichnet: umil servitor Jacopo Strada, Mantuano.

Das Petschaft, womit Strada sein Schreiben siegelte, zeigt einen quer getheilten Schild, in dessen obern Feld einen nach links schauenden Adler, im unteren Felde drei linke Schrägbalken. Ueber dem Schilde stehen die Buchstaben I. S.

Die Antwort auf diese Zuschrift erhielt Strada durch Jamnitzer, welchem Erzherzog Ferdinand unterm 7. Jänner 1557 schreibt, er möge dem von ihm zu seinem Werke „vast tauglich und nützlich"

bezeichneten „trefflichen künſtler“ mittheilen, er nehme ſein Anerbieten zu Gnaden an und Strada möge auf nächſte Lichtmeſſen ſich gewiſs bei ihm einfinden, auch die „bücher und anders, ſo zu unſerm ſolchen werch fürderlich und dienſtlich ſein möchte“, mitbringen. Er werde dann mit ihm die Sache beſprechen, „auch ine gnediglich gern hören“ und ihm darauf ſeine Meinung mittheilen.

Strada erklärte ſich gleich bereit, zu Erzherzog Ferdinand nach Prag zu reiſen. Am 27. Jänner berichtete dies Jamnitzer Sr. Durchlaucht mit dem Beifügen, daſs Strada an dieſem Tage auch bereits abgereist ſei. „Da kan“, ſchreibt Jamnitzer, „E. f. D. mit im von allen ſachen ſelbſt reden und euer gemut gegen im erofnen, damit es in ein gute fiſirung bracht wurde.“ Ihn ſelbſt werde dann der Erzherzog mit ſeiner Arbeit „allzeit ganz unterthenig, gehorſam und willig finden.“ Mit Strada, ſchreibt Jamnitzer weiter, ſchicke er „etliche geſchmelzte (gegoſſene) [1]) tierlein“, um zu erfahren, „wie die tierlein im ſchmelzen“ Sr. Durchlaucht gefallen, „dan es iſt einer hie, der es ſunſt ſer frey iſt“, d. h. wol, der augenblicklich ohne Beſchäftigung iſt. Dieſe Thierlein ſeien aber in großer Eile gemacht worden. Nach Bekanntgabe der Größe der Thierchen könnte man dieſe mittlerweile „ſchmelzen und zurichten“ und dadurch dem ganzen Werke vorarbeiten, wodurch dieſes dann um ſo eher verfertigt werden könnte. Der Orpheus ſammt den „thirlein und kreitlein“ komme ihm auf 8 Thaler zu ſtehen. Er ſtelle es Sr. Durchlaucht anheim, den Orpheus zu behalten oder zurückzuſenden, in welch' letzterem Falle er ihn „auf einen Deckel zu einem Trinkgeſchirr machen“ werde.

Der nicht eigenhändig geſchriebene Brief trägt ebenfalls das Petſchaft Jamnitzers mit dem Löwenkopf.

Die Antwort des Erzherzogs auf dieſes Schreiben Jamnitzers hat ſich nicht erhalten. Bis zum 17. November liegt überhaupt kein auf das beſtellte Werk bezügliches Aktenſtück vor.

In einem Schreiben vom 17. November 1557 berichtet der Berggerichtsſchreiber in Joachimsthal, Georg Hochreuter, an den Erzherzog, er habe dem Goldſchmied, „welcher allerlei blumen und laubwerch, auch allerlei thierle von ſilber abgießen kann“, nach Dresden geſchrieben und ihn aufgefordert, zu Sr. Durchlaucht nach Prag ſich zu begeben. Der Goldſchmied habe ihm geantwortet, er wolle dies gerne thun, allein ohne Erlaubnis des Kurfürſten Herzog

[1]) W. Lübke und A. Schulz vermuthen, daſs unter „geſchmelzten“ Goldſchmiedearbeiten jener Zeit doch emaillirte zu verſtehen ſeien.*

August dürfe er nicht fortreisen. Demnach möge also der Erzherzog diesem selbst schreiben, oder wenn er es vorziehe, dass er (Hochreuter) nach Dresden reise und dem Kurfürsten die Sache vorstelle, ihm eine Vollmacht senden.

Erzherzog Ferdinand zog das letztere vor und sendete dem Berggerichtsschreiber ein vom 28. November datirtes Kredenzschreiben. Dieser sollte dem Kurfürsten vortragen, der Erzherzog sei Willens „ein werk oder kunststück zuerichten zu lassen" und, da der Kurfürst „einen kunstlichen goldschmied bei ihm habe, der allerlei pluemben, laubwerch und tierlein von silber abgießen kann" und daher zu besagtem Kunstwerke dienlich und tauglich wäre, so möge er dem Erzherzog zu Gefallen ihn nach Prag kommen und eine Zeit lang da bleiben lassen. Zur Stunde wisse er, der Erzherzog, freilich nicht, wann er den Goldschmied brauchen werde, nach erlangter Bewilligung des Kurfürsten würde er aber diesem selbst schreiben.

Was mit dem in Dienst oder Arbeit des Kurfürsten von Sachsen stehenden Goldschmied weiter geschehen, ist nicht bekannt, auch läßt sich nicht feststellen, ob derselbe jener Meister ist, von welchem Jamnitzer in seinem Schreiben an den Erzherzog vom 7. Jänner 1557 Erwähnung macht. Es scheint dies zweifelhaft, da der von Jamnitzer erwähnte Meister zu dieser Zeit in Nürnberg und nicht in Dresden sich befand. Andererseits bleibt freilich nicht ausgeschlossen, dass derselbe in der Zwischenzeit bei dem Kurfürsten von Sachsen Arbeit oder Anstellung gefunden hat. Als sicher glaube ich jedoch annehmen zu können, dass das Werk, für welches dieser Goldschmied Thierchen, Laubwerk und Blumen in Silber gießen sollte, das dem Jamnitzer und Jakob Strada übertragene ist, nämlich die Erschaffung Adams und Evas im Paradiese, für welches von Anfang an Thiere, Kräuter und Blumen, Fische für die Flüsse 2c. machen zu lassen bestimmt war.

Vom 7. Jänner 1557 bis 8. Juli 1558 haben wir keine weitere Nachricht über das von Erzherzog Ferdinand bei Jamnitzer bestellte Werk. Wie aus einem Schreiben des Erzherzogs Ferdinand von letzterem Datum hervorgeht, kam das Werk bis zu diesem Zeitpunkte noch nicht zur Ausführung. Aus dieser Zwischenzeit liegt uns dagegen ein Schreiben des berühmten Goldschmieds an Se. Durchlaucht vor, welches in einer anderen Beziehung von Interesse ist. Es ist dies ein Begleitschreiben zu einem an Erzherzog Ferdinand, den „liebhaber der freien künste", gesendeten Exemplare seines Werkes über die Perspektive, welches er sehr hoch anschlägt, hiebei aber in frommer Bescheidenheit Gott die Ehre gibt. In demselben sagt er:

„Nachdem mir der ewige, guetige got durch seinen väterlichen segen gnad verlihen, daß ich die löbliche, nützliche und synreiche kunst der perspectif also erfunden, daß dergleichen zuvor nie gesehen worden, wie ich dann dieselb mit iren figurn ordenlichen in ein libell zusammen gebracht, hab ich underthenigsts gehorsams nit unterlassen mugen, eurer furstlich durchleuchtigkeit als einen liebhaber der freien künste ein exemplar desselbigen werks allerunterthenigst zu presentiren."

Waren, wie bereits oben bemerkt, nach den vorliegenden Akten in der Ausführung des von Erzherzog Ferdinand geplanten Werkes bis zum Sommer des Jahres 1558 keine weiteren Schritte geschehen, so nahm jetzt der Erzherzog die Sache wieder ernstlicher auf und forderte mit Bezug auf die früheren Verhandlungen unterm 8. Juli 1558 Jamnitzer auf, „seinem erbieten gemäß" alsbald nach Prag zu kommen, „auch einen guten künstler, der mit dem verporgen über sich werfenden prunnwerk, so man in lustgärten von kurzweil wegen zu machen pflegt, umzugeen und zu machen weiß", mitzubringen.

In seiner vom 21. Juli datirten Antwort entschuldigt sich Jamnitzer, dass es ihm, wie Herr Paul Winkelheyer bestätigen werde, unmöglich sei, jetzt zu kommen, obwol er nichts lieber wollte, „denn auf f. D. begeren alsobald zu erscheinen." Er sei mit der Arbeit für Sr. Durchlaucht Herrn Bruder (Kaiser Maximilian) noch nicht zu Ende und „mit vilen gesellen und gesinds überladen." Zudem habe er neulich seinen ältesten Sohn [1]) zum Herzog von Ferrara arbeitshalber gesendet. In zwei Monaten werde er aber auf seiner Reise nach Wien gegen Prag kommen und den Künstler, welcher „mit dem verporgen über sich werfenden brunnenwerk ein gueten verstand hat", mitbringen.

Gleichzeitig berichtet Jamnitzer dem Erzherzog über einen von ihm verfertigten kunstreichen Brunnen von Silber und vergoldet. „Ich hab", schreibt er, „dise tag ein kunstlichen, silbern und vergulten brunnen einem guten freund ausgemacht. Hat gewaltige wassersprüng. Den mag man in einem sal brauchen. Wie E. f. D. vom Winkelheyer muntlich vernemen werden, den will er verkaufen. Wigt bis in 112 mark, wird ungeverlichen 2800 fl. anlaufen. Da E. f. D.

[1]) Ich habe bisher nicht finden können, dass Jamnitzer einen Sohn gehabt habe. Dass er hier von seinem ältesten Sohne spricht, setzt voraus, dass er zwei oder mehrere Söhne gehabt habe, von welchen der älteste zu dieser Zeit schon sehr tüchtig gewesen sein muss, da er „arbeitshalber" an den herzoglichen Hof von Ferrara gekommen ist.

darzue ein luſt haben würden, hielt ich darfur, es wurd mit dem man wol zu handeln ſein."

Der Erzherzog erklärte ſich in ſeinem Schreiben vom 15. Auguſt an Jamnitzer mit deſſen Antrag, den Waſſerkünſtler mitzubringen, einverſtanden, bemerkt aber, daſs er auf den Kauf des von ihm verfertigten ſilbernen Brunnens „diſerzeit" nicht reflektire.

Die von Jamnitzer in Ausſicht geſtellte Reiſe nach Prag und Wien wurde von ihm in der That unternommen und es fanden zwiſchen ihm und Erzherzog Ferdinand weitere Verhandlungen ſtatt. Unterm 16. März 1559 ſchreibt der Erzherzog dem Meiſter, er wünſche, daſs die demſelben aufgetragene Arbeit ehemöglichſt verfertigt werde und Jamnitzer ihm berichte, was er daran bereits gemacht habe und bis zu welcher Zeit die Arbeit vollendet ſein werde. Wenn der Meiſter die zwei guten Bildſchnitzer, welche, wie er wiſſe, eine Zeit lang in ſeinen Dienſten zu dem „vorhabenden werk" ſich gebrauchen laſſen wollen, bekomme, ſolle er ſie nach Prag ſchicken. Das Silber, welches der jüngſt mit ihm getroffenen Abrede gemäß bereits hätte geſendet werden ſollen, werde er ihm eheſtens zuſtellen laſſen.

In der Beantwortung dieſer Zuſchrift des Erzherzogs ſagt Jamnitzer, es ſei ihm unmöglich, die Zeit zu beſtimmen, binnen welcher „ſolch tapfers werk" verfertigt werden könnte, „denn dasſelbe müſſe „mit wol bedachten mut und ſin" gemacht werden und verurſache ihm „warlich viel nachdenken". Auch ſeien ſchon etliche „viſierungen" dazu vergebens gemacht worden. Augenblicklich habe er „den fuß im werk", und ſobald dieſer fertig ſein werde, wolle er ihn Sr. Durchlaucht ſofort ſenden, „dann ich ſelbſt in der ſach nit feiern will." Auch mit der „waſſerkunſt" ſei er beſchäftigt und wolle ſie „auf das peſt machen." Die Bildſchnitzer anbelangend, welche er nach Prag zu ſchicken beauftragt ſei, habe er mit zweien, welche die fleißigſten und geſchickteſten wären, geſprochen, aber keiner wolle ſich unterſtehen, „ſolche kleine tirlein zu machen", wol aber die größten Thiere „und beslein" (reslein!). Nun ſeien aber der kleinen Thiere viele, der großen aber wenig und würden „die beinlein an den kleinen tirlein ſo gar dir (dürr) und ſchwach." Sein Rath wäre nun, daſs Se. Durchlaucht „etliche der fiſirungen von kunderfaden (conterfeiten) tirlein" nach Nürnberg ſende, die kleinſten Thierchen „ſchmelzen" (gießen) und die großen von Silber machen laſſe. Inzwiſchen wolle er einen zu bekommen ſuchen, der „die tir am beſten ſchmelzet." Die kleinen Thiere könnten „nit beſſer zuweg gebracht werden, denn geſchmelzt." Er ſei übrigens der Meinung geweſen, der Erzherzog habe durch ſeine Bildſchnitzer dieſe Arbeit machen

laſſen wollen, wie ihm Se. Durchlaucht zu Prag geſagt hätte. „Weiter meldet E. f. D., ir wollet das ſilber zu der kredenz ſchicken, das will ich E. f. D. mit allem fleis machen.“ Jamnitzers Schreiben datirt Nürnberg 27. März 1559.

Der Erzherzog erwiderte mittelſt Schreiben aus Prag 3. April, wenn Jamnitzer auch die Zeit der Vollendung der Arbeit nicht beſtimmen könnte, werde derſelbe, wie er hoffe, in Ausführung des Werkes keinen Fleiß ſparen und keine Zeit verlieren; die zwei Bildhauer aber möge er ihm nur ehemöglichſt ſchicken, er hoffe, mit ihnen in Betreff der Arbeit, die ſie vorgeblich nicht machen zu können glaubten, ſchon übereinzukommen.

Die beiden Bildhauer waren, wie wir aus einem weiteren Schreiben Jamnitzers (ddo. 24. April) an Erzherzog Ferdinand erfahren, nicht zu bewegen, ihr Hausweſen zu verlaſſen und die Arbeit in Prag zu machen. Ledige Geſellen aber, verſichert Jamnitzer, finde man zu dieſer Arbeit jetzt nicht. Der eine der beiden Bildſchnitzer wolle ſich jedoch unterſtehen, Alles, was die Thiere betreffe, in Nürnberg zu machen. Derſelbe ſei Bildſchnitzer und Goldſchmied und ſcheine ihm zu ſolcher Arbeit am geſchickteſten zu ſein. „Der wolt es alles von wax baſſirn (boſſiren) und von ſilber gießen, auch verſchneiden und verfertigen bis zu den farben.“ Jamnitzer habe demſelben „ein reslein“[1]) von Wachs zu einem Muſter machen laſſen. Wenn es Sr. Durchlaucht gefalle, wolle er auf deren Koſten nach Prag kommen, doch daſelbſt die Arbeit zu machen, ſei ihm nicht möglich, denn er könne von ſeiner Werkſtätte nicht ſo lange wegbleiben; zu Hauſe aber wolle er mit allem Fleiß der Arbeit obliegen.

Gleichzeitig mit dieſem Schreiben ſendete Jamnitzer dem Erzherzog den „fuß zum perg“ und bemerkt, daſs dieſer Fuß, den er eigenhändig („mit meiner hant“) gemacht und an dem Se. Durchlaucht „mancherlei art und auf etlich weg verkehrt“ habe, ihn viel Mühe gekoſtet hätte. Seine Meinung wäre nun, daſs der Fuß von außen von köſtlichem Holz gemacht würde, nämlich von „ehbaumen (Eſchen-?)[2]) und ölbaumen holz und ſandell (Sandelholz) und helfenbein und buxbaumen holz und was man von allerlei hiebſen (hübſchen) holz einlegen kient (könnte) und etlichs ding daran ge-

[1]) Reslein kann ebenſogut ein Röslein als ein Röſslein bezeichnen; da jedoch oben von „tierlein“ die Rede war, iſt darunter wol ein Pferdchen gemeint.

[2]) Iſt wol Epheu- oder Ebenholz.“

schnitten wird". In die schwarzen Feldungen, schreibt er weiter, könne man silberne Figuren oder Historien oder, was der Erzherzog wünsche, machen. Man könne auch sonst „allerlei zier von silber daran machen", wenn Se. Durchlaucht viel Silber daran haben wollte, „denn das ist nur im kleinen werk anzeigt, im großen werk wirt es noch fil mer zir erfodern, das man im kleinen nit dan (thun) kan."

Damit der Erzherzog alle Dinge messen könne, schicke er auch einen Maßstab. Sobald er seine Meinung erfahren haben werde, wolle er mit allem Fleiß darüber sein. Silber sei ihm durch den Münzmeister in Joachimsthal noch nicht zugekommen, nach Empfang desselben werde er es sofort unter die Hand nehmen. Schließlich bittet er um Entschuldigung, dass er den Boten so lange aufgehalten; er habe ihn bis jetzt in seinem Hause behalten, damit er „solches werk" durch ihn sicher nach Prag schicken könnte.

Erzherzog Ferdinand erklärte sich in seinem Schreiben an Jamnitzer aus Prag, 3. Mai 1559, einverstanden, dass dieser den von ihm bezeichneten Bildschnitzer und Goldschmied zu ihm sende, und bemerkt, er wolle dann demselben „einen eigentlichen unterricht geben, wie und wasmassen er die tierlein zu dem kunststuck machen und zuebereiten solle." Mit demselben werde er auch in Betreff des Fußes, von welchem Jamnitzer „ein muster" eingesendet habe, und was sonst zur Förderung des Werkes dienen könnte, sich näher besprechen und ihn darnach wieder in seine Heimat abfertigen, wo er dann der ihm anbefohlenen Arbeit obliegen könne, wie Jamnitzer von demselben mündlich vernehmen werde. Wegen des Silbers werde er weiteren Befehl geben, damit ihm dasselbe in Kürze zukomme.

Auf dies hin sendete Jamnitzer den Bildschnitzer und Goldschmied nach Prag. Aus dem eigenhändig geschriebenen, vom 23. Mai 1559 datirten Begleitschreiben, das er diesem mitgab, erfahren wir dessen Namen, Mayttes Zynder (ohne Zweifel Mathias Zündt). Mathias Zündt, bisher nur als Kupferstecher bekannt, wird von Wenzel Jamnitzer als Bildschnitzer und Goldschmied dem Erzherzoge vorgestellt. Jamnitzer drückt seine Ueberzeugung aus, dass derselbe Sr. Durchlaucht „mit den dyerlein dyenstlich sei." Seiner Sprache und Rede wegen, schreibt Jamnitzer, komme es demselben freilich sauer an, vor Sr. Durchlaucht zu erscheinen, in seinem Fleiße wie in seiner Arbeit werde aber der Erzherzog keinen Mangel finden[1]).

[1]) Neudörfer und Gulden (Quellenschriften hg. von Eitelberger X) erwähnen diesen Meister nicht, daher derselbe erst nach 1547 sich einen Namen

Nahezu anderthalb Jahre, nämlich vom 23. Mai 1559 bis 7. November 1560 sind wir fast ohne Nachricht über den weitern Fortgang der Arbeit. Wie wir aus einem unter letzterem Datum an den Erzherzog Ferdinand gerichteten Schreiben des Christoph Furtenbach in Nürnberg erfahren, war die Arbeit wieder wegen Mangel an Silber ins Stocken gerathen. Auf Befehl Sr. Durchlaucht hatte sich nämlich Furtenbach zu Jamnitzer begeben, um sich zu erkundigen, wie es mit dem bestellten Werke stehe. Der Meister, schreibt Furtenbach, habe ihm nun gesagt, es fehle nur das Silber; wenn ihm dies geliefert werde, solle die Arbeit ihren Fortgang nehmen. Jamnitzer wolle übrigens selbst dem Erzherzog schreiben. Dies war auch in der That der Fall. Jamnitzer, welcher in dem betreffenden eigenhändigen Schreiben vom 13. November 1560 als „der kuniglichen wyrdt (Würde) zu Bömen dyener" sich unterzeichnet, berichtet an den Erzherzog, es sei heute Mathias Ebner (Bürger von Nürnberg, Schwager des Christoph Furtenbach) bei ihm gewesen und habe namens Sr. Durchlaucht ihn aufgefordet, die Zeit der Vollendung des ihm aufgetragenen Werkes bekannt zu geben. Nun sei es im October gerade ein Jahr gewesen, dass ihm Griesbeck (des Erzherzogs Kammerdiener) geschrieben hätte, er solle für Se. Durchlaucht das Wasserwerk machen. Er habe daran die „fürnembsten stuck" gemacht. Da er aber seit jener Zeit vom Erzherzog kein Schreiben erhalten hätte, so habe er daran nicht weiter mehr gearbeitet, da zuvor der Fuß hätte gemacht werden sollen, um das Werk „darein richten" zu können. Sobald nun Se. Durchlaucht in Betreff dieses Fußes einen Entschluss gefasst haben würde, wolle er nicht säumen, das Werk mit allem Fleiße zu verfertigen.

Die Kredenz anbelangend habe er von dem Münzmeister in Joachimsthal das Silber bis zur Stunde nicht erhalten, dagegen etliche Stücke von seinem eigenen Silber zu machen angefangen, die nun anderthalb Jahre da lägen.

Auf dieses Schreiben erwiderte ihm Erzherzog Ferdinand aus Bürglos, 24. November 1560, er, Jamnitzer, habe ihm bisher nicht geschrieben, „dass ihm an diesem werk etwa ain mangl oder verhinderung fürgefallen" wäre, daher er angenommen habe, dass an dem Werke fortgearbeitet werde, er wolle jedoch mit seinen Entschuldigungen sich zufrieden stellen, verlange aber, da er das Werk bald vollendet sehen möchte, dass dasselbe „fürderlich und aufs

gemacht zu haben scheint. Franz Schestag erwähnt einer Arbeit des Mathias Zyndt in den Mittheilungen des österr. Museums Band VI, 142 f.

fleißigiſt verfertiget und ausgemacht“ werde. Nach Vollendung des Werkes ſoll Jamnitzer dasſelbe nach Prag bringen und „in den Fuß richten“, den auszumachen er Auftrag gegeben habe. Die Kredenz betreffend habe er geglaubt, daſs ihm das Silber hiezu vom Münzmeiſter in Joachimsthal bereits zugeſchickt worden ſei; da dies aber nicht geſchehen, werde er den Münzmeiſter neuerdings beauftragen, ihm das Silber eheſtens zu ſenden.

Jamnitzer erwidert in ſeinem Schreiben an den Erzherzog vom 5. Dezember, er habe Sr. Durchlaucht ſchon zum öfteren vermeldet, daſs er das Werk nicht machen könne, ſolange er nicht wiſſe, wie hoch, lang und breit der Fuß zu demſelben ſei, welcher in Prag verfertigt werde. Das Silber zur Kredenz betreffend, bemerkt er, daſs er, falls dasſelbe ihm zugekommen wäre, den Empfang gewiſs beſtätigt hätte.

Am 8. Jänner 1561 erhielt Jamnitzer das wiederholt erbetene Maß des Fußes ſammt einem Schreiben des Erzherzogs, dem er noch am ſelben Tage den Empfang eigenhändig beſtätigt und bemerkt, daſs er Alles, was ihm Se. Durchlaucht geſchrieben habe, wol verſtehe und ſich darnach zu richten wiſſe. „Und ſo will ich mich im namen gottes wyder daruber machen und mit ſolchem werk fortfarn.“ Um aber dieſes Werk ſchneller verfertigen zu können, möge ihm der Erzherzog 200 Gulden auf Rechnung bezahlen laſſen. Das Silber anbelangend, deſſen Verabfolgung Se. Durchlaucht dem Münzmeiſter aufgetragen habe, werde er dasſelbe ſofort nach deſſen Eintreffen unter die Hand nehmen.

Jamnitzer, welcher weder das ſchon ſo oft in Ausſicht geſtellte Silber, noch den gewünſchten Vorſchuſs von 200 fl. erhalten konnte, ließ auch den erzherzoglichen Auftrag auf ſich beruhen. So verging wieder über ein Jahr, ohne daſs der hohe Beſteller oder der Meiſter um das „tapfere Werk“ ſich kümmerten, und als erſterer unterm 16. März 1562 Jamnitzer an den ihm gegebenen Auftrag „des waſſerwerks halben zum perg gehörig“ erinnerte und zu wiſſen verlangte, ob das Werk fertig oder ob der Meiſter noch daran arbeite, antwortete derſelbe in einem an Herrn Griesbeck gerichteten Schreiben, er habe ſich, da der Erzherzog „das werk gern ſtark mit waſſer haben wollt, warlich kayn müh und arbayt verdrießen laſſen“ und ſei „embſig darob geſeſſen und der werk wol drei gemacht“. Das erſte und das zweite ſeien zu ſchwach geweſen, das jetzige aber ſei „ſtark mit waſſer.“ Nun habe er aber das ganze Jahr (1561) von Sr. Durchlaucht kein Schreiben mehr erhalten und da er angenommen habe, das Werk würde wol in Prag gemacht werden, nichts mehr

daran gearbeitet. So sei es ihm auch mit der Kredenz ergangen. Da er kein Silber erhalten, habe er einige Stücke von dem seinigen verfertigt, diese seien aber zwei Jahre dagelegen und schließlich habe er sie wieder eingeschmolzen. Das eigenhändige Schreiben Jamnitzers ist undatirt, fällt jedoch in den Anfang des Monats April.

Griesbeck hatte vom Erzherzog nicht blos die Weisung erhalten, bei Jamnitzer der Arbeit wegen, die der hohe Besteller ehemöglichst vollendet sehen wollte, sich zu erkundigen, sondern demselben auch eine neue Arbeit aufzutragen.

Im Begriffe nach Nürnberg zu reisen, erhielt Griesbeck vom Erzherzog „abconterfeturen" der vier Evangelisten, nach welchen die Figuren „aufs zierlichist, sauberist" in der Größe der gegebenen Zeichnungen „und allenthalben gleichförmigist" in Kupfer hohl gegossen und vergoldet werden sollten. Die vier Figuren sollten 8 Tage vor Frohnleichnam hergestellt sein.

In dem oberwähnten Schreiben Jamnitzers an Griesbeck sagt derselbe in Betreff dieser Bestellung: „was die 4 evangelysten belangt, hab ich mit dem pyldhauer geret, der sy bosyrt und mit dem, ders von messyg geyst (gießt) und mit dem, der sy verschneydt und der sy verguldt, und habe gerechnet, was ein ytlicher (jeder) nemen wolt. So kündt (könnte) man kain (Evangelisten) under 30 fl. machen lassen und künten under 3 monat nyt gemacht werden."

Die Bemerkungen, welche Jamnitzer in diesem Schreiben über die Herstellung der von Erzherzog Ferdinand bestellten vier Evangelistenfiguren macht, sind insoferne auch von Interesse, als wir daraus ersehen, dass er über manche bei ihm bestellte und von ihm übernommene Arbeiten offenbar nur deren Leitung und Ueberwachung ausübte. Aus dem Wortlaute des Schreibens läßt sich nicht abnehmen, ob der Bildhauer, der Bossirer, der Verschneider und der Vergolder, deren er erwähnt, selbständige Meister waren oder seiner eigenen Werkstätte angehörten. Da diese, wie er in einem früheren Schreiben bemerkte, mit vielen Gesellen „überladen" war, ist es wahrscheinlicher, dass damit in seinen Diensten stehende Leute gemeint sind.

Griesbeck, welcher den Brief Jamnitzers dem Erzherzog nach Prag sendete, bemerkt in seinem Begleitschreiben aus Nürnberg, 5. April 1562, es sei nothwendig, dass Se. Durchlaucht ihn schriftlich „und auch sonst anhalte", auch ihn mit Silber versehe. Er selbst habe auch dem Meister zugesprochen, „darauf er vermeint, fleißiger zu sein." Jamnitzer habe sich auch bereit erklärt, auf allfälligen Wunsch des Erzherzogs nach Prag zu kommen. Ueber Jamnitzer

ſelbſt äußert ſich Griesbeck wie folgt: „Soviel ich verſtehe, iſt es wol ein guter arbeiter, der ſauber, kunſtlich ding macht, aber ſehr langſam, und iſt ſchwer von ime zu bringen.“

Erzherzog Ferdinand erhielt am 10. April den Brief Griesbecks ſammt dem beigelegten Schreiben Jamnitzers. Bereits Tags darauf (11. April) ließ er durch ſeine Kanzlei dem Mathias Ebner in Nürnberg folgenden Auftrag zukommen:

Dem Erzherzog ſei das vergangener Zeit an ihn gerichtete Schreiben Jamnitzers gut in Erinnerung. Der Grund, warum er bisher nicht darauf geantwortet habe, ſei der, daſs Jamnitzer das ihm angedingte Werk vor Herſtellung „des corpus, darein ſoliches gehörig“, nicht habe verfertigen wollen; das aber hätte verſchiedener Verhinderungen wegen nicht geſchehen können. Nachdem aber Se. Durchlaucht vernehme, daſs Jamnitzer nichtsdeſtoweniger das angedingte Werk verfertigt habe und dasſelbe „auch ſtark mit waſſer gehen ſolle“, ſo möge Mathias Ebner in ſeinem Namen mit Jamnitzer dahin verhandeln und abſchließen, daſs er das Werk, ſobald als nur immer möglich, dem Erzherzog perſönlich zu Handen ſtelle und dazu gehörigen Bericht erſtatte; Se. Durchlaucht werde ſich gegen ihn „weiter mit gnaden zu erzeigen wiſſen“. Ebner ſolle ferner wegen der beſtellten vier Evangeliſten den Jamnitzer und die zu dieſer Arbeit beſtimmten Perſonen anhalten, Tag und Nacht zu arbeiten und die vier Bilder aufs beſte und ſchönſte herzuſtellen, damit Se. Durchlaucht ſie noch zur angeſetzten Zeit erhalte. Der Erzherzog werde nebſt der Bezahlung noch in Gnaden erkenntlich ſein.

Das an Mathias Ebner im Auftrage des Erzherzogs gerichtete Schreiben iſt das letzte Schriftſtück, welches Jamnitzer betreffend bisher von mir aufgefunden werden konnte und es fehlt uns jede weitere Nachricht [1]).

Ueberblicken wir nun die in dieſer Korreſpondenz erwähnten Arbeiten Jamnitzers. Es ſind dies 1. Die Erſchaffung des Adam und der Eva im Paradieſe. 2. Ein Brunnen von Silber und vergoldet. 3. Die vier Evangeliſten und 4. ein Orpheus.

Von dieſen Arbeiten iſt die größte und umfangreichſte die Erſchaffung des erſten Menſchenpaares. Die Idee ging von Erzherzog

[1]) Nach Nr. 9720 der Regeſten (Jahrbuch, a. a. O.) verlangt Erzherzog Ferdinand am 3. Februar 1565 von Jamnitzer die Ueberſendung von 2 Dutzend kleinen Thieren und außerdem kleine Kräuter aus Silber.*

Ferdinand selbst aus und es scheint, dass ihm eine Jugenderinnerung dieselbe eingegeben hat. Die alte Residenz zu Innsbruck, in welcher er mehrere Jahre seiner Jugend verlebte, zählte zu ihren Sehenswürdigkeiten den sogenannten Paradeissaal, welcher mit bildlichen Darstellungen aus dem Paradiese und einem kunstreichen Brunnen ausgeschmückt war. Das Paradies, welches Jamnitzer plastisch darstellen sollte, dachte sich der Erzherzog als eine gebirgige Landschaft mit Bäumen, Kräutern und Blumen, die in Silber auszuführen gerade Jamnitzer so außerordentliches Geschick besaß, und durch Thierchen aller Art belebt. Die Flüsse des Paradieses sollten durch ein im Unterbau angebrachtes Wasserwerk ihren Zufluss erhalten, das ganze Kunstwerk aber eine „Kredenz" bilden. Kredenzen waren im 15. und 16. Jahrhundert in allen vornehmen Häusern zu finden und hatten speziell die Aufgabe, den Reichthum der Familie durch Schaustellung von Silber zu repräsentiren. Sprachlich bezeichnete man damit sowol das Möbelstück selbst, als auch die auf demselben befindlichen Schaustücke. So stand in einem „Kaiserzimmer" der alten l. f. Burg in Meran neben dem Ofen ein „Credenztischlin" [1]) und bei dem Turnir zu Erfurt (1496) „do hatten die forsten (Fürsten) eyne costliche credencz lassen bereiten von silber, und alle gefisse (Gefäße) übergüldet" [2]). Kaiser Maximilian sagt in seiner im Jahre 1516 vor Brescia an die deutschen Landsknechte gehaltenen Ansprache: „Wiewol ich ietz nit geld gemuntzt hab, dennocht damit ir mich willig befindet, pin ich erputtig, alle meine credentz, silbergeschürr und klainot, euch darzegeben, pittend in pesten solichs zu empfachen" [3]).

Ob jenes das Paradies vorstellende Werk zu Stande gekommen ist oder nicht, lässt sich mit Bestimmtheit nicht sagen; wahrscheinlicher scheint letzteres zu sein und dem Erzherzog das für das Paradies nöthige Silber gefehlt zu haben [4]). Von Interesse bleibt es aber immerhin zu sehen, auf welche Weise einzelne Werke Jamnitzers entstanden und wie weit seine eigene Hand dabei sich bethätigte. Jamnitzer ließ sich, wie sein Verhältnis zu Jakob Strada zeigt, nicht bloß von Künstlern, die sein Vertrauen genossen, Zeichnungen zu seiner Arbeit anfertigen, sondern benützte auch in Ausführung derselben, wie dies bei den Evangelistenfiguren der Fall war, ver-

[1]) Inventar von 1518.

[2]) C. Stolle, Thür. Erf. Chronik in der Bibliothek des lit. Vereines in Stuttgart XXXI, 203.

[3]) Georg Kirchmairs Denkwürdigkeiten in Fontes rer. Austr. Script. I, 438.

[4]) Vgl. dagegen die Anmerkung 1, S. 14.*

schiedene andere Künstler, wie Modelleure, Gießer, oder unterhielt solche in seiner großen Werkstätte.

Nach dem bisher vorliegenden urkundlichen Materiale ist es also ungewiss, ob die von Erzherzog Ferdinand bestellte Kredenz mit dem Paradies fertig gestellt worden ist. Dieses Stück finden wir auch sonst nirgends erwähnt. Oder sollte der um das Jahr 1747 eingeschmolzene „Lustbrunnen“ [1]) damit identisch sein? So ungewiss es nach dem bisher aufgefundenen urkundlichen Materiale ist, dass die von Erzherzog Ferdinand bestellte Kredenz mit dem Paradies ausgeführt worden ist, so zweifelhaft ist auch, dass der ihm zum Kaufe empfohlene silberne Brunnen sich erhalten hat. Falls er aber noch irgendwo existiren sollte, so wäre das hierüber Mitgetheilte ein Beitrag zur Geschichte dieses Kunstwerkes, welches nach den damaligen Geldverhältnissen schon in jener Zeit einen sehr hohen Wert repräsentirte.

Die vier Evangelisten anbelangend, wäre vor allem in den Prager Kirchenschätzen, unter denen sie möglicher Weise sich noch befinden dürften, Nachschau zu halten. Sind sie auch, wie wir gesehen haben, nicht unmittelbar die Arbeit Jamnitzers, so ist dieses Werk doch bei ihm bestellt und seiner Leitung anvertraut worden. Im Falle diese Figuren noch aufgefunden werden sollten, wäre es von Interesse zu erfahren, ob dieselben das Meisterzeichen Jamnitzers führen. Wer aber einen silbernen Krug besitzt, dessen Deckel eine Orpheusfigur krönt, bedarf keiner weiteren Anregung, um nach der Marke Jamnitzers zu suchen. Die Marke, womit Wenzel Jamnitzer seine Werke versehen hat, scheint mir übrigens der einzige verlässliche Anhaltspunkt zu sein, aus den Goldschmiedearbeiten jener Zeit diejenigen festzustellen, welche aus der Werkstätte dieses Meisters stammen. Da nämlich Jamnitzer, wie wir gesehen haben, auch von Malern Zeichnungen für seine Arbeiten sich machen ließ, so dürften wol auch andere gute Meister dieses Handwerks — und solche gab es neben Jamnitzer mehrere — dasselbe gethan haben, und es erklärt sich daraus die schon von Marc Rosenberg erwähnte Thatsache, „dass verhältnismäßig oft eine genaue Uebereinstimmung zwischen Arbeiten des Jamnitzer und anderer Meister vorkommt“ [2]).

---

[1]) Ueber dieses Kunstwerk berichten: Quirin v. Leitner, Die Schatzkammer des a. h. Kaiserhauses, Wien 1878, S. 110, 111; Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1873 No. 11.

[2]) Allgemeine Zeitung 1884, Beilage Nr. 60.

Schließlich noch etwas über die Familie Jamnitzer[1]), über welche die kunsthistorischen Abhandlungen über Wenzel Jamnitzer, so weit sie mir bekannt sind, nichts mitzutheilen wissen, als dass der berühmte Goldschmied von Nürnberg aus Wien stamme. Das kunsthistorische Material, welches im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses im 4. Bande publizirt erscheint[2]), setzt uns aber in die Lage, die Familie Jamnitzer bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts verfolgen zu können.

Der urkundlich beglaubigte Stammsitz der Familie Jamnitzer, welcher auch der Goldschmied Wenzel Jamnitzer in Nürnberg angehört, ist Wiener-Neustadt. Sie führte bereits 1450 dasselbe Wappen (Löwenkopf en face im Schilde, zwei Büffelhörner mit dem dazwischenliegenden Löwenkopf als Helmzier), wie es auf der Grabplatte des Wenzel Jamnitzer im Johanneskirchhofe zu Nürnberg zu sehen ist.

Als ältester der Familie erscheint Hans Jamnitzer, oder, wie er 1430 urkundlich sich nennt, Hans von Jemnitz, Bürger von Wiener-Neustadt, mit seiner Gattin Dorothea. Er war seines Zeichens wahrscheinlich Tuchwalker, da er urkundlich als Besitzer einer „walichstampfe" erscheint. Er bewohnte mit seiner Gattin und seinen Kindern ein von ihm gekauftes Haus im Deutschherrenviertel.

Der Sohn dieses Hans „von Jemnitz", Leonhard „Jemnitzer" ist urkundlich der erste Goldschmied aus dieser Familie und hatte sich offenbar eines großen Ansehens und Reichthums zu erfreuen. 1450 war er Bürger des Raths und bekleidete diese Stelle urkundlich noch in den Jahren 1451, 1453, 1454, 1456, 1457 und 1459. Bei Kaiser Friedrich stand er, sei es seiner künstlerischen Leistung oder anderer Verdienste wegen hoch in Gnaden. Schon 1448 finden wir ihn im Besitze eines Hauses, welches ihm 1447 der Kaiser geschenkt hatte. Mehr als dies aber zeugt für sein Ansehen am kaiserlichen Hofe sein Erscheinen in Begleitung des Kaisers auf dessen Reise zur Krönung nach Rom 1451. Für die Wolhabenheit des Leonhard Jamnitzer aber sprechen die fünf Häuser in Wiener-Neustadt, die er sein Eigen nannte. Außer dem von seinem Vater ererbten Hause und dem ihm vom Kaiser geschenkten besaß er noch zwei Häuser,

---

[1]) Vgl. darüber auch M. Rosenberg, Neues über Jamnitzer. Mittheil. des Nordböhm. Gewerbe-Museums, Beil. zu Nr. 88 der „Reichenberger Zeitung" vom 15. April 1888. *

[2]) Urkunden und Regesten aus dem Stadtarchiv in Wiener-Neustadt, herausgegeben von Wendelin Böheim, und Regesten aus dem Archiv des Kreisgerichts zu Wiener-Neustadt, herausgegeben von Josef Mayer.

welche er 1448 und 1449 käuflich an sich brachte, ein fünftes Haus, welches seine Gattin während seines Aufenthaltes in Rom kaufte und überdies noch ein halbes Haus neben dem ihm vom Kaiser geschenkten. Von seinen sonstigen Besitzungen wird urkundlich noch der Ramhof genannt, den er 1448 seinem Sohne Veit übergab. Leider sind die Nachrichten über diesen letzteren mit der Nennung seines Vornamens und seines Besitzes auch schon erschöpft.

Außer dieser Jamnitzer'schen Linie: Hans, Leonhard und Veit, erscheint urkundlich in Wiener-Neustadt noch eine zweite, nämlich Kaspar Jamnitzer, Vater und Sohn, ersterer als Bürger und Goldschmied zuerst 1446 mit seiner Gattin Wandula, die wir jedoch schon 1450 als Witwe finden. Kaspar Jamnitzer junior wird urkundlich zuerst 1464, in welchem Jahre ihm von „seinem Vetter" Leonhard Jamnitzer ein Haus übergeben worden ist, das letzte Mal 1468 genannt.

Die Gründer dieser beiden Jamnitzer'schen Linien waren offenbar Brüder. Aus welcher Linie aber Wenzel Jamnitzer stammt, muss erst durch weitere archivalische Forschungen eruirt werden. Der Zeit und dem Umstande nach, dass in beiden Linien das Goldschmiedehandwerk ausgeübt worden ist, kann Wenzel Jamnitzer der einen wie der andern angehören. Woher aber die ganze Familie Jamnitzer stammt, sagt uns der urkundlich älteste Jamnitzer, der in der bereits erwähnten Urkunde als Hans von Jemnitz erscheint, wornach historisch die richtige Form des Geschlechtsnamens Jemnitzer wäre. Fraglich bleibt aber immerhin noch, ob unter Jemnitz das gleichnamige Dorf Jemnitz in Mähren oder das entferntere Jemnitz, Kr. Pilsen in Böhmen, zu verstehen ist[1]).

[1]) Wahrscheinlicher scheint mir doch die Herkunft des Geschlechtes aus der Stadt Jamnitz im südwestlichen Mähren.*

XVIII.

Andrä Yllmer,

Uhrmacher zu Innsbruck.[1])

(1876)

Andrä Yllmer, vielleicht der berühmteſte deutſche Uhrmacher ſeiner Zeit, übte ſeine Kunſt urkundlich von 1558 bis 1585 in Innsbruck aus, wo er zuerſt als Inwohner, ſpäter als Bürger gelebt hat[2]). Er ſcheint jedoch kein geborener Innsbrucker geweſen zu ſein, da er zuerſt als Inwohner erſcheint und erſt ſpäter die Bürgerrechte erhielt. Wahrſcheinlich gehörte er der gleichnamigen Familie an, welche noch 1560 zu Sterzing in zahlreichen Zweigen blühte. Der Name dieſes Meiſters wurde verſchieden geſchrieben, urkundlich heißt er bald Yllmair, bald Yllmer. Er ſelbſt ſchrieb nach der Inſchrift an ſeinen Uhren Ilmar, was nach dem Innsbrucker Dialekte, nach welchem e wie a ausgeſprochen wird, gleichbedeutend mit Illmer wäre.

Eine Zeit lang konkurrirte mit Yllmer ein anderer berühmter Innsbrucker Uhrmacher, Niklas Lantz, welcher verſchiedene koſtbare Uhren für die in Innsbruck Hof haltenden Töchter Kaiſer Ferdinands I., für Erzherzog Karl, ja für den Kaiſer ſelbſt verfertigte. Nach ſeinem Tode fielen die Hofbeſtellungen ausſchließlich Yllmer zu, welcher ſeinen berühmten Nebenbuhler offenbar ſchon bei deſſen Lebzeiten überflügelt hatte.

---

[1]) Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft I, 407—410.*

[2]) Das urkundliche Material zu dieſer Skizze entnahm ich den Kopial- und Raitbüchern des Statthalterei-Archivs zu Innsbruck.

Die Uhren beider Meister zeichneten sich in doppelter Beziehung aus, einerseits durch die künstlerische Hülle, welche die Mechanik ihres Uhrwerkes umgab, und andererseits — was bei Uhren eben die Hauptsache ist — durch ihren exakten Gang.

Was das künstlerische Kleid anbelangt, in welchem der Uhrmacher sein Werk in die Welt schickte, kann man so ziemlich sicher annehmen, dass das nicht seine Arbeit, sondern die eines Mannes von Fach war. Das Verdienst des Uhrmachers in dieser Beziehung dürfte sich lediglich darauf beschränken, eine gute Wahl unter den betreffenden Künstlern getroffen zu haben. Die hohen Ansprüche, welche die Zeit des guten Geschmacks nach allen Richtungen stellte, bedingten entschiedenes Zusammenwirken von Kunst und Handwerk. So finde ich urkundlich die hervorragendsten Maler der maximilianischen und ferdinandeischen Zeit mit Aetzen und Vergolden von Harnischen beschäftigt, die dann einfach als Werke der berühmten Plattner Seusenhofer in die Welt gingen. Zum Gitter des Grabmals Maximilians I., dem vielbewunderten Meisterwerk von Schlosserarbeit, machte der Maler Paul Trabl die Zeichnung. Die prachtvollen Helmparten der Trabanten Erzherzog Ferdinands ätzte der Maler Hans Polhamer. Die prachtvoll ausgestattete Uhr des Niklas Lantz, welche 1549 von Erzherzog Karl angekauft wurde, erhielt ihren künstlerischen Schmuck durch den Innsbrucker Goldschmied Rudolf Köllinger [1]) und wer weiß, ob nicht auch dieser wieder nach Zeichnungen eines Malers arbeitete. Stehen mir auch keine urkundlichen Belege für den Nachweis zu Gebote, dass auch die Uhren des Andrä Yllmer ihre künstlerische Zier nicht von seiner eigenen Hand erhielten, so wird außer dem Obgesagten auch die große Menge der von ihm verfertigten vornehmen Uhren darauf schließen lassen, denn woher sollte ein Uhrmacher die Zeit nehmen, nicht blos so viele und so komplizirte Uhren zu verfertigen, sondern sie auch noch künstlerisch auszustatten? Die großen Verdienste als Uhrmacher bleiben Andrä Yllmer deswegen doch ungeschmälert; seine Uhren zierten selbst die Prachtgemächer der Hofburg und maßen mit verlässlichem Takte des Kaisers kostbare Stunden.

Der äußern Form nach verfertigte Yllmer urkundlich folgende Uhren: Halsuhren, flache Halsuhren, Halsührchen, flache Uhren,

---

[1]) „Dem Rudolf Köllinger, goldschmid, von der ur zu stechen und von silber lauber und pilder darauf zu machen." Jahrbuch, a. a. O. Reg. Nr. 6778.

runde Uhren und Spiegeluhren. Die Verzierungen an den Uhren finde ich nicht näher erwähnt, doch waren seine feineren Uhren jedenfalls von der Hand des Graveurs kunstreich geschmückt, wie es auch dem Geschmacke Ferdinands I. entsprach, welcher einmal bei Lantz eine Uhr bestellte, die er „auswendig herum mit keinem Wappen, doch aufs subtilist und seubrist ausgestochen" wissen wollte. Die Leistungsfähigkeit der Uhren des Meisters Yllmer war, wie man sie heute kaum besser wünschen kann. Sie gingen vollkommen genau, hatten nicht blos Stunden-, sondern theilweise auch schon Minutenzeiger, schlugen Stunde und Viertelstunde und weckten zur gewünschten Zeit. Den genauen Gang der Uhr musste der Meister garantiren; der Kaiser, welcher nach den mir vorliegenden Akten von Yllmer zwölf Uhren bezog, ließ sie unter der Bedingung dreiwöchentlicher Probe kaufen, doch kam kein Fall vor, dass eine an den Hof abgegebene Uhr nicht entsprach. Die Preise, welche für die an den Hof verkauften Uhren gezahlt wurden, bewegen sich zwischen 35 und 450 Gulden.

Eine der schönsten Uhren Yllmers ist wol die von ihm 1559 für den Landgrafen Philipp von Hessen angefertigte, welche, wie hoffentlich noch andere Werke dieses Meisters, uns erhalten blieb und sich noch vor Kurzem im Besitze des Herrn Butsch in Augsburg befand.[1]) Sie ist von besonderer Schönheit und Erhaltung und enthält einen bewundernswerten Mechanismus. Wie bei den meisten Uhren aus der Zeit der Renaissance ist auch bei dieser die Form die eines Hauses, welches an den vier Ecken von reich ornamentirten Säulen getragen wird. Das birnförmig aufgesetzte, durchbrochene Dächlein, dessen vier Ecken in zierliche Fischgestalten auslaufen, wird von einem Knopfe gekrönt, der mit dem Wappen des genannten Landgrafen geziert ist. Das zierliche Dächlein birgt das Schlagwerk. Auf der vorderen Seite und auf der Rückseite der Uhr befinden sich sämmtliche zur Zeit bekannten astronomischen Systeme angebracht, welche durch den Mechanismus des Uhrwerkes in steter Bewegung erhalten werden konnten, so dass sich zu jeder Zeit Monat, Tag, Stunde, Sonnen- und Mondlauf, goldene Zahl, Sonntagsbuchstabe ꝛc. darauf finden ließen. Die beiden Seitentheile enthalten religiöse und allegorische Darstellungen eingravirt und zwar je in der Mitte die Kreuzigung und Auferstehung, oben die Justitia und Fortuna, unten

[1]) Beschreibung und gelungene Abbildungen dieses Werkes finden sich in Butsch, Museum Soyterianum.

Fides und Patientia. Sämmtliche Zwischenräume sind durch gravirte Ornamente ausgefüllt. Das Ganze repräsentirt ein Meisterstück deutscher Uhrmacherkunst der Renaissance.

Die Uhren, welche von Yllmer an den hiesigen Hof verkauft und durch die Kammer bezahlt wurden, sind folgende [1]):

1558. Eine Uhr für König Ferdinand, bezahlt mit 95 Thalern (à 68 kr.) oder 107 fl. 40 kr.

1560. Für König Ferdinand eine große Uhr, bezahlt mit 400 Thalern, und eine kleine Uhr, bezahlt mit 95 Thalern, zusammen 495 Thaler oder 561 fl.

1561. 1) eine Uhr, die „zeigt und schlägt", per 35 fl.,
2) eine Uhr, die „schlägt, zeigt und weckt" per 95 Thaler (à 70 kr.),
3) eine „Halsuhr mit dem Minutenzeiger", 95 Thaler,
4) eine Uhr, welche „die Stund schlägt und weckt" 45 fl.,
5) eine Uhr, welche „die Stund schlägt", 35 fl., endlich
6) eine „Spieglur" per 300 fl.

1563. Ein „schlagendes Werk" für Erzherzog Karl, 36 fl. rh.

1564. Für König Ferdinand ein „Halsürl mit Minuten, Viertel, Halb und ganze Stund schlagend", 95 Thaler, und eine „flache, schlagende Halsur", 92 Thaler.

1566. Eine „flache schlagende Halsur", welche vom Hofe „dem florentinischen Kriegsvolksobersten verehrt" worden, 34 fl.

Auch den Hof Erzherzog Ferdinands von Tirol, welcher Yllmer zu seinem Hofuhrmacher ernannte, versorgte derselbe mit seinen Werken. Von Erzherzog Ferdinand erhielt auch die Innung der Uhrmacher und Schlosser (später verbanden sich die Uhrmacher mit den Büchsenmachern zu einer Innung) eine von den Meistern beider Handwerke ausgearbeitete Ordnung konfirmirt und bestätigt, und zwar unterm 17. November 1573 [2]). Die hervorragende Stellung, welche Yllmer zu dieser Zeit unter den bisherigen Meistern behauptete, macht seinen Einfluss in dieser Sache wahrscheinlich.

Die von Yllmer an den Hof Erzherzogs Ferdinand verkauften Uhren finden sich nicht einzeln aufgeführt. 1574 erhielt Meister Yllmer von der l. [illegible] ldschein ausgestellt, lautend

[1]) Vgl [illegible] 7732, 7774, 7800, 7822.*
[2]) Im [illegible]

auf 1200 fl., welche ihm der Erzherzog für Uhren und ein zum Zwecke der Erweiterung des Hofgartens von ihm gekauftes Stück Mahd schuldig geworden war. 1581 erscheint Yllmer zum letzten Male mit einer Uhr in den Rechnungsbüchern der Kammer, welche ihm für eine an den Hof abgegebene Uhr 127 fl. bezahlte. Er starb 1586 oder 1587. Das für die damalige Zeit und die Verhältnisse eines Uhrmachers nicht unbedeutende, bei der Kammer anliegende Kapital von 1200 fl. ging auf seine Kinder über. Seine Kunst aber blieb unbeerbt.

XIX.

Alexander Colin und seine Werke (1562—1612).[1])

(1889.)

Wenn man die in großem Maßstabe ausgeführten Bildwerke Alexander Colins am Heidelberger Schlosse und die von diesem Meister fast unmittelbar darnach in Miniatur hergestellten Reliefs am Grabmale Kaiser Maximilians I. betrachtet, so würde man ohne

---

[1]) Nächst dem Werke über das Grabmal Kaiser Maximilians ist diese Arbeit Schönherrs seine bedeutendste Leistung auf kunsthistorischem Gebiete. Die Kunstgeschichte, welche von dem berühmten Niederländer Meister bis dahin nur von dessen plastischen Arbeiten für das Heidelberger Schloss und den Reliefs am Innsbrucker Grabmal Kenntnis besaß, lernte durch diese Publikation erst das reiche Schaffen und eine große Zahl von Werken des Meisters und auch persönlich trefflichen Mannes kennen und würdigen. Die geistreiche, sinnige und doch so einfache, schlichte Art, mit welcher Schönherr hier Urkunden- und Denkmälerstudien mit ruhig abwägendem Urtheil verband, hat in Fachkreisen mit einer einzigen Ausnahme ungetheilten Beifall und die größte Anerkennung gefunden. Diese Ausnahme bildet der seither verstorbene Rezensent Ilg in den Mittheilungen des österreichischen Museums für Kunst und Industrie 1889 S. 383, welchem der Neid über die schöne Leistung und ungerechtfertigte Geringschätzung des Meisters Colin sichtlich die Feder geführt hat. Gegen ihn ist auch die Besprechung von A. Riegl in den Mittheilungen des Institutes für österr. Geschichtsforschung XI, 343 f. gerichtet. In sehr scharfer Weise verurtheilen Ilgs Vorgehen private Zuschriften der bedeutendsten deutschen Kunsthistoriker.

Von sonstigen Rezensionen seien erwähnt jene in der Allgemeinen Zeitung (München) vom 18. Mai 1889 von W. Lübke, im Literarischen Centralblatt vom 11. Jänner 1890, in der Kunstchronik N. F. I. Jahrg. 1889/90 Nr. 5 von R. Stiaßny, im Boten für Tirol und Vorarlberg vom 18. April 1889, im Historischen Jahrbuch der Görresgesellschaft X, 2. Heft S. 467 von J. Hirn und in der Heidelberger Zeitung vom 20. Dezember 1888.*

urkundlichen Beweis kaum glauben können, daſs es Werke desſelben Meiſters ſind. Andererſeits ſind die Reliefs an genanntem Grabmale mit einer techniſchen Vollendung ausgeführt, daſs man ſie auch nicht als eine Erſtlingsarbeit in dieſem Genre betrachten kann, ſondern annehmen muſs, daſs Colin ſchon vordem und früher als er nach Heidelberg berufen wurde, derartige Arbeiten vollbracht habe. Jedenfalls hatte der zur Zeit ſeiner Berufung neunundzwanzig Jahre alte Alexander Colin bereits eines weithin bekannten Namens ſich zu erfreuen. Leider ſind die urkundlichen Nachrichten über die von Colin in Heidelberg vollbrachten Arbeiten äußerſt ſpärlich, ganz aber fehlen ſie uns aus ſeiner früheren Zeit. Wir wiſſen nicht, durch welche Werke er die Aufmerkſamkeit des kunſtſinnigen Kurfürſten auf ſich gelenkt, bei welchen Meiſtern er ſich gebildet, welchen Entwicklungs- und Bildungsgang er überhaupt bis dahin genommen hat. Es iſt dies eine Lücke, welche ich nicht auszufüllen vermag. Wenn ich auch die Bethätigung Colins von ſeinem dreiunddreißigſten Jahre bis zu ſeinem Lebensende urkundlich verfolgen kann, ſchien es mir doch anfänglich bedenklich, der zwar für mich ſchmeichelhaften Einladung des Herrn Architekten F. Seitz[1]) von Heidelberg zu folgen und die Reſultate meiner Studien über Alexander Colin in der Zeitſchrift des Schloſsvereines zu Heidelberg zu veröffentlichen, da dieſer zunächſt die Erforſchung der Geſchichte des berühmten Bauwerkes, zu welcher ich nur einen beſcheidenen Beitrag zu liefern vermag, ſich zur Aufgabe geſtellt hat und ich zweifeln muſste, ob meine Arbeit ſonſt den Zwecken des Vereines dienſtlich ſein und ihn für die nothwendigen Opfer entſchädigen könne. Die Thatſache jedoch, daſs Alexander Colin faſt unmittelbar nach ſeiner Thätigkeit in Heidelberg, wo er mit zwölf Geſellen arbeitete, nach Innsbruck gekommen iſt und die daraus zu folgernde Gewiſsheit, daſs ſeine künſtleriſche Eigenart inzwiſchen keine erhebliche Veränderung erlitten haben konnte, ließen die Bedenken zurücktreten. Iſt man im Stande, die urkundlich beglaubigten Arbeiten Colins aus ſpäterer Zeit mit ſeinen Arbeiten am Schloſſe zu Heidelberg zu vergleichen, wird es leichter ſein, die Lücken auszufüllen, welche die Forſchung für Heidelberg einſtweilen laſſen muſs. Die Geſchichte

[1]) Dem Herrn Architekten F. Seitz, welcher mit ſo großer Energie und Opferwilligkeit mich bei dieſer Arbeit unterſtützt hat, ſei hier noch mein beſonderer Dank ausgeſprochen. Ebenſo dankbar verpflichtet fühle ich mich dem Herrn Profeſſor V. Lychdorff in Innsbruck, deſſen fachmänniſche Kenntniſſe mir ſpeziell bei der Beſchreibung der einzelnen Arbeiten Colins zu ſtatten gekommen ſind.

des späteren künſtleriſchen Schaffens und des Lebens des mit der Baugeſchichte des Heidelberger Schloſſes ſo enge verbundenen Meiſters dürfte auch den Freunden und Bewunderern des hochberühmten Bauwerkes wie allen Freunden der Kunſt überhaupt nicht unwillkommen ſein. Eine urkundliche Forſchung über das Zuſtandekommen ſowol der Reliefbilder am Grabmale Maximilians I. zu Innsbruck[1]) als der übrigen im Geiſte der Renaiſſance gedachten und ausgeführten und daher kunſthiſtoriſch wichtigen Werke Colins, ſowie über die Lebens- und Familienverhältniſſe dieſes Meiſters fehlte ja bisher ganz. Wenn ich nun dieſem Mangel durch die Veröffentlichung dieſer, hauptſächlich auf Grund von Urkunden und Akten des k. k. Statthalterei-Archives in Innsbruck zuſtande gekommenen Arbeit[2]) zu begegnen verſuche, habe ich nur den einen Wunſch, daſs ſie dem ſo verdienſtvollen Heidelberger Schloſsvereine genügen möge. Die Arbeit kann leider keinen Anſpruch auf Vollſtändigkeit machen. Die durch ſie urkundlich oder ſonſt beglaubigten Werke Colins ſind offenbar noch nicht Alles, was dieſer mit bewundernswerter Arbeitskraft ausgeſtattete Meiſter geſchaffen hat. Auch die nähere künſtleriſche Würdigung Alexander Colins muſs ich bewährteren Händen überlaſſen. Als meine Aufgabe betrachtete ich hauptſächlich nur das Zuſammenfaſſen der hiſtoriſchen Momente ſeines Lebens und Wirkens auf Grund archivaliſcher Forſchung.[3])

1.

Der Brunnen für den Thiergarten bei Innsbruck (1564).

Nach Vollendung des Reliefs zum Grabmal Kaiſer Maximilians I. übernahm Colin zunächſt die Modellirung eines Brunnens, welchen Erzherzog Ferdinand im Thiergarten bei Innsbruck errichtet wiſſen wollte. In dieſem Thiergarten hatte nämlich der Erzherzog

---

[1]) Da die Arbeiten Colins zum Grabmale in der Abhandlung IX S. 261 ff. ausführlich beſprochen worden ſind, darf wol, um zu große Wiederholungen zu vermeiden, das denſelben in dieſem Aufſatze gewidmete Kapitel entfallen.*

[2]) Andere hiezu benützte Quellen werden an Ort und Stelle angegeben.

[3]) Schönherrs Arbeit gab Anlaſs zur Auffindung weiterer Arbeiten Colins in Tirol durch H. Semper. Vgl. deſſen Berichte in der Ferdinandeums-Zeitſchrift III. F. 39. Heft (1895) S. 353 ff., 40. Heft (1896) S. 133 ff.*

durch seinen Architekten Giovanni Lucheſe († 1581) ein Luſtſchloſs mit zwei Stockwerken erbauen und das 1571 vollendete Bauwerk künſtleriſch ausſchmücken laſſen. Die vier Ecken des fünfzehn Klafter langen und zwölf eine halbe Klafter breiten Gebäudes flankirten „vier geräumige Rondelle, ſo gleichſam vier Thürme vorſtellen.“ An der nördlichen Langſeite führte ein vorſpringendes Treppenhaus (Schneckenſtiege) zu den oberen Etagen. Das Schloſs, welches 1651 der zur Zeit regierende Erzherzog Ferdinand Karl ſeiner Gemahlin Anna von Medici ſchenkte, nach dem Ausſterben der tiroliſchen Regentenfamilie aber zu verſchiedenen Zwecken verwendet, 1775 ſogar zu einem Zuchthauſe in Ausſicht genommen wurde, hat im Laufe der Zeit eine Umwandlung erlitten, welche ſeine einſtige Geſtalt nicht mehr erkennen läſst. Es theilte nämlich das Schickſal des ebenfalls von Erzherzog Ferdinand, und zwar nach ſeinen eigenen Entwürfen erbauten Schloſſes im Thiergarten zu Prag und wurde wie dieſes zu einem Pulvermagazin adaptirt. Die vier Rondelle oder Thürme wurden weggeriſſen, das ganze Innere lediglich zur Aufnahme von Pulver bis zur Höhe von 2000 Centner eingerichtet. Die Uebergabe des ſchon ſeit 1765 öfter für militäriſche Zwecke in Anſpruch genommenen landesfürſtlichen Luſtſchloſſes an das General-Kommando geſchah im Jahre 1783. Die den Thiergarten bildende Grundfläche von 140.000 Quadratklaftern wie alle ſonſtige Zugehör wurde an die Meiſtbietenden verkauft, unter welchen ſich auch der Erzgießer Müller von Innsbruck befand.

Zu dem für dieſen Thiergarten beſtimmten Brunnen hatte Erzherzog Ferdinand das „Modell“ in Prag, wo er noch bis zur Uebernahme der Regierung des Landes Tirol reſidirte, anfertigen laſſen. Für die Ausführung desſelben wurde von ihm zunächſt Meiſter Gregor Löffler, der alte bewährte Gießer in Innsbruck, auserſehen. Mit einem Schreiben, ddo. Prag 12. November 1564, ſendete der Erzherzog das erwähnte Modell an die Regierung in Innsbruck und beauftragte ſie, dasſelbe dem Gregor Löffler zu zeigen, mit ihm über den Guſs zu verhandeln und einen Vertrag auf Ratifikation abzuſchließen.

Gregor Löffler und ſein Sohn Hans Chriſtoph erhielten am 1. Dezember von der Regierung das Modell mit dem Auftrage, es zu ſtudiren und darüber zu berathſchlagen, dann ſich zu äußern, welchem Bildhauer ſie die Modellirung zu übertragen gedächten, wie viel Metall der Guſs erfordere, wie ſchwer der Brunnen ſein und endlich, was er koſten würde. Der Brunnen ſolle „nit ſchwer oder ſtocket (an anderer Stelle „plocket“ d. h. plump), aber

doch werhaft und stark geschnitten und aufs zierlichist gegossen werden."

Der alte Löffler erklärte sich bereit, die Arbeit zu übernehmen, sie aber auszuführen müsste er „wegen seiner langjährigen Schwachheit, damit er beladen" sei, seinem Sohn Hans Christoph überlassen, welcher jedoch allen möglichen Fleiß anwenden und „die Arbeit aufs zierlichist und best vollenden" werde.

Gregor Löffler hatte sich auch bereits mit Alexander Colin ins Einvernehmen gesetzt und dieser machte sich anheischig, den Brunnen gegen Bezahlung von 200 Thalern zu modelliren.

Das Gewicht des Brunnens, glaubt Löffler, müsse bei der Weite des Beckens, jedenfalls auf 50 Centner veranschlagt werden; genau lasse sich dasselbe nicht bestimmen. Ebenso könnte er, bevor der Bildhauer den Brunnen nicht „in Wachs geschnitten" hätte, auch die Zeit nicht angeben, binnen welcher der Brunnen vollendet werden möchte. Zum Schneiden des Brunnens brauche der Bildhauer jedenfalls ein halbes Jahr Zeit. Endlich müsse er (Löffler) noch bemerken, dass er die Arbeit nicht ausführen könne, bevor er nicht für den Erzbischof von Salzburg eine Anzahl Geschütze gegossen und beschossen hätte. Die Bezahlung überlasse er ganz Sr. Durchlaucht und der Regierung, die ihn wol zu bedenken wüssten.

Die Regierung, welche Löfflers schriftliche Meinungsäußerung dem Erzherzoge am 24. Dezember mittheilte, glaubte, dass der Brunnen auf eilf- oder zwölfhundert Gulden zu stehen kommen würde. Mit Colin habe sie auch durch Paul Uschal unterhandeln lassen. Außer Colin wüsste sie nämlich keinen Meister, der zu dieser Arbeit zu brauchen wäre.

Der Erzherzog erklärte sich einverstanden, dass der Brunnen von Alexander Colin geschnitten und von Hans Christoph Löffler gegossen werde, fand auch den Preis von eilf- bis zwölfhundert Gulden angemessen und befahl daher der Regierung mit Erlass vom 10. Jänner 1565 dafür zu sorgen, dass der Brunnen durch die genannten Meister ehemöglichst hergestellt werde. Auch soll die Regierung der Sache ihre Aufmerksamkeit und Förderung angedeihen lassen.

Inzwischen erhielt die Regierung einen von Hofbaumeister Uschal, den beiden Löffler und dem Hofbauschreiber unterzeichneten Bericht über die Verhandlung, welche von ihnen dem Auftrage gemäß mit Colin des Preises wegen geführt worden war. Die Regierung hatte [illegible] hoch gefunden, da der Brunnen „nit sonder viel Zeugs, aber wenig

Arbeit erfordere." Colin, versichern nun die genannten Berichtgeber, sei nicht zu bewegen, weiter als auf zweihundert Gulden herabzugehen, und was das Metallgewicht anbelange, hätten sie gefunden, dass das Werk, wenn es nach der Visirung ausgeführt werden soll, geringer nicht herzustellen sei. Die Schüssel oder das Becken sei eben weit und werde ausgeführt ganz anders als „im Gemäl" aussehen. Wol aber könnten durch das Weglassen der „Knorren oder Büggl" nahe an zehn Centner Metall erspart werden.

Die Regierung, welche am 6. Februar diesen Bericht dem Erzherzoge mittheilte, bemerkte hiezu, sie habe, da Colin zu weiterer Ermäßigung des Preises nicht zu bewegen sei, ihm die Ausführung der Arbeit übertragen, jedoch bedeutet, dass er die „Knorren oder Bückel" vorläufig nicht schneide, sondern nur die anderen Stücke „es sei am Kar (Schüssel) oder an der Brunnensäule, so fürauf geht." Die Entscheidung, ob zur Ersparnis von zehn Centner Metall die „Knorren oder Bückel" wegzubleiben hätten, oder der Brunnen nach der gegebenen Zeichnung ausgeführt werden soll, stelle sie Sr. Durchlaucht Ermessen anheim. Nach ihrer Rückkehr — die Regierung hatte der in Innsbruck herrschenden Pest wegen noch immer ihren Sitz in Sterzing — werde sie für die Beischaffung des nöthigen Metalls Sorge tragen. Dem Meister Hans Christoph Löffler aber wurde unterm 9. Februar der Auftrag ertheilt, Alles vorzubereiten, um den Brunnen, sobald er von Colin geschnitten sein würde, gießen zu können.

Aus einem weiteren Berichte der Regierung an Erzherzog Ferdinand vom 26. Februar 1565 erfahren wir nun auch Näheres über die Gestalt dieses Brunnens. Die Regierung schreibt nämlich Sr. Durchlaucht, Alexander Colin habe in Betreff dieses Brunnens allerlei Bedenken: „erstlich, daß der Aktäon mit dem Hirschenkopf, der zu oberst auf der Prunnenseul steet, auf das meist über ain Span nit hoch, desgleichen auch die drey Göttinnen, so gleich darunter steen, auch etwas zu klein sein sollen, und wo diese Pilder nit größer und stattlicher weder (als) das überschickt Modell ausweist, gemacht wurden, dieselben sonderlichen im Thiergarten gar kein Ansehen haben und unerkanntlich sein würden." Colin sehe deshalb für gut an, dass die Bilder „umb etwas tapferer und größer gemacht" werden sollten.

Erzherzog Ferdinand genehmigte am 27. Februar 1565 die Abmachung der Regierung mit Alexander Colin, befahl jedoch, den Brunnen genau nach dem übersendeten Modell ausführen zu lassen; speziell sollten „die Knorren oder Büggel an solchem Brunnen" nicht

weggelassen werden. Da dieser Brunnen „sonst zimblich viel gestehen wirdet", so wolle er es „an diesem Wenigen auch nicht erwinden lassen." Mit Löffler aber möge die Regierung verhandeln, damit er den Brunnen ehemöglichst und mit allem Fleiße gieße.

Auch die von Colin vorgebrachten und ihm mitgetheilten Bedenken in Betreff der Größe des Aktäon und der drei Göttinnen theilte der Erzherzog nicht und erledigte die betreffende Zuschrift der Regierung mit der Weisung, den Brunnen genau nach dem Modelle auszuführen. Der Erzherzog war aber doch offenbar über die Sache nicht ganz beruhigt; denn am 5. Juni schreibt er an die Regierung zu Innsbruck, er habe von seinem Oberstkämmerer Alois Grafen zu Lodron, dem er diesfalls besonderen Befehl gegeben, gehört „daß zu Ausmachung des Brunnens etliche Stuck nit wol proportionirt sein sollen." Es soll daher vorläufig nur mit der Verfertigung der wol proportionirten Stücke fortgefahren werden, bezüglich der anderen aber werde er nach seiner Ankunft in Innsbruck das Weitere verfügen.

Im November 1565 war der Brunnen von Seite Colins noch nicht ganz vollendet. Am 12. November erhielt er nämlich von der landesfürstlichen Kammer den Auftrag, die noch fehlenden Stücke zu demselben zu verfertigen. Es waren dies jedoch Stücke von untergeordneter Bedeutung, da die Kammer deren Kosten nur auf zwei bis drei Gulden veranschlagte. Zum Gusse des Brunnens kam es jedoch zur Zeit nicht und Colin erhielt von der Kammer den Befehl, die Stücke bis auf Weiteres in seiner Verwahrung zu behalten.

Es frägt sich nun: Ist dieser Brunnen auch wirklich gegossen worden, und wenn dies geschehen, ist er uns erhalten geblieben?

Da weder in den Rechnungsbüchern der landesfürstlichen Kammer eine Ausgabe für den Guss verzeichnet erscheint, noch in den Akten darüber eine Andeutung zu finden ist, so hat der Erzherzog den von Colin bereits modellirten Brunnen offenbar nicht mehr gießen lassen. Dennoch glaube ich, dass dieses Werk nicht nur durch den Guss vollendet wurde, sondern uns auch erhalten geblieben ist.

Das Krönen des Brunnenaufsatzes, der „Brunnensäul", mit der Figur des Aktäon ist ein so ungewöhnlicher Gedanke, dass, wenn im Lande ein auf diese Weise gezierter, in Erz gegossener Brunnenaufsatz gefunden würde und seine sonstige Gestalt und Größe demjenigen, was ich oben urkundlich darüber mittheilen zu können in der Lage war, nicht widerspräche, jedem sich die Vermuthung auf-

drängen würde, es sei dies der Aufsatz des von Erzherzog Ferdinand bei Colin und Löffler bestellten Brunnens.

Der den Brunnenaufsatz krönende Aktäon war, wie die Regierung in ihrem Schreiben an den Erzherzog sagt, „auf das meist über ein Span nit hoch", darunter aber befanden sich „drei Göttinnen", welche „auch etwas zu klein" befunden wurden. Nun existirt aber wirklich ein in Erz gegossener Brunnenaufsatz, auf welchem zuhöchst die Figur des Aktäon steht, welche in der That höchstens eine Spanne hoch ist; unter derselben aber erblickt man auch wirklich drei Göttinnen, welche „auch etwas klein" erscheinen, nämlich drei Violine spielende Sirenen. Darnach unterläge es wol keinem Zweifel, dass dieser Brunnenaufsatz derjenige ist, welchen Colin modellirt hat, wäre am Fuß desselben das erzherzogliche Wappen und nicht jenes der Familie Madrutz angebracht. Doch auch das lässt sich erklären, und zwar gerade aus dem Umstande, dass das landesfürstliche Archiv über den Guss des Brunnens durch Löffler keinerlei Andeutung enthält, woraus zu schließen ist, dass derselbe für den Erzherzog nicht mehr gegossen worden ist; da aber an dem vorhandenen Modell des Brunnens nur das Wappen entfernt und durch ein anderes ersetzt zu werden brauchte, um ihn so als das Eigenthum eines anderen Herrn zu kennzeichnen, so ist es begreiflich dass ein Kunstfreund die Disponibilität des mit großen Kosten hergestellten Modells des originellen Brunnens sich zu Nutzen machte. Dieser Herr aber war nach dem Wappen, welches jetzt den Fuß des Brunnenaufsatzes ziert, ein Herr von Madrutz, wahrscheinlich der durch seinen Kunstsinn bekannte Kardinal-Bischof von Trient, Christoph von Madrutz († 1567). oder der Kardinal Karl von Madrutz († 1629). Der Brunnenaufsatz befand sich auch thatsächlich in Welschtirol, in Roveredo. Er wurde hier von Erzherzog Karl Ludwig zur Zeit seiner Statthalterschaft in Tirol käuflich erworben und der im Schlosse Ambras noch befindlichen Sammlung von Kunst- und Alterthumsgegenständen, welcher der kunstfreundliche kaiserliche Prinz auch sonst manch wertvolles Stück zuführte, einverleibt. Vor etlichen Jahren jedoch kam das Stück nach Wien, wo es in der „Ambraser Sammlung" seinen Platz fand.

Der ganze noch vorhandene Theil des bronzenen Brunnenaufsatzes hat eine Höhe von 146 cm. Auf der mit dem Madrutz'schen Wappen gezierten, vasenförmigen Basis stehen vier weibliche Figuren mit Musikinstrumenten, feine Röhren haltend, welche aus dem Rachen eines Delphins aufsteigend zum Wasserspeien bestimmt sind. An der nun etwas verjüngt aufsteigenden Säule sitzen etwas höher vier

wasserspeiende Maskarons und auf dem „Capitäl“ der Säule die drei, von Colin als „zu klein“ bezeichneten „Göttinnen“, Violine spielende Sirenen, und abwechselnd drei wasserspeiende Seepferde mit darauf reitenden Putten. Zunächst darüber sind vier bogenförmig nach aufwärts gerichtete Wasserröhren angebracht. Auf der den Aufsatz krönenden, mit vier wasserspeienden Maskarons in lorbeerbekränzten Medaillons gezierten Kugel steht die nicht volle 20 cm hohe Figur des Aktäon mit einer stabförmigen Wasserröhre in der Hand und einem Wasserröhrchen im Munde seines Hirschkopfes.

2.

Das Grabmal für Kaiser Ferdinand I., dessen Gemahlin Königin Anna und Kaiser Maximilian II. im Dome zu Prag (1564—1589).

Nach letztwilliger Anordnung des am 25. Juli 1564 verstorbenen Kaisers Ferdinand wollte er im Dome zu St. Veit in Prag begraben werden; es soll, verlangt sein Testament von 1543, ein Grab von weißem Marmor gemacht und darin oben ringweise mit goldenen Buchstaben sein Name, Herkommen, Titel und seine Todeszeit bemerkt werden [1]). In dem Kodizill von 1547 traf der Kaiser auch eine Anordnung bezüglich des Grabmals seiner Gemahlin. Auf die Begräbnisstätte der Königin soll ihr Bild in weißem Marmor aufrecht gestellt werden mit fünf Engeln zu ihren Füßen, welche ihr und ihrer vier Ahnen Wappen halten [2]).

Die zwei älteren Söhne des Kaisers, Maximilian und Ferdinand, ließen es sich frühzeitig angelegen sein, ihrem Vater ein würdiges Grabmal zu errichten.

Schon im October 1564 hatte Kaiser Maximilian der Regierung zu Innsbruck Auftrag gegeben, Proben von Marmor, welcher für das Grabmal sich eignen könnte, einzusenden, und Erzherzog Ferdinand, welcher das Werk ebenfalls „befürdert sehen“ wollte, ermahnte die Regierung mittelst Schreiben ddo. Prag 23. October, dem Kaiser die verlangten Proben ehestens zukommen zu lassen.

Am 30. Dezember 1564 erhielt Erzherzog Ferdinand in Prag von seinem Bruder außer einer Abschrift des väterlichen Testamentes

---

[1]) Bucholtz, Geschichte Ferdinands I. Bd. 8, S. 740.

[2]) Ebenda, S. 746.

bereits das Maß des „kaiserlichen Sarges", zu welchem Ferdinand ein „Modell baider der kaiserlichen und kuniglichen Grabstain" anfertigen lassen sollte. Der Erzherzog erwiderte am 8. Jänner 1565 seinem Bruder, er sei gerne und wie es auch seine Pflicht erheische, hiezu bereit; allein die Herstellung eines Modells hänge nicht von ihm und seinem guten Willen ab. Von den Meistern in Prag könne er ein solches nicht erhalten. Obwol er sich „in Sonderheit auf einen verlassen und getröstet", habe er doch „auch bei ihm nichts ausrichten können." Sein Bruder möge daher selbst das Modell anfertigen lassen und ihm zusenden, um dann auf Wunsch das Weitere besorgen zu können, oder es möge der Kaiser einen tauglichen Meister von Wien, wo dergleichen Künstler leichter als in Prag zu bekommen seien, zu ihm nach Prag senden, um mit demselben dann das Modell herzustellen.

Erzherzog Ferdinand hatte schon vor Empfang des Schreibens seines Bruders auf Colins Werkstätte sein Augenmerk gerichtet, da er, wie schon einmal erwähnt, am 17. Dezember 1564 die Regierung zu Innsbruck beauftragte, einen von den am Grabmale Kaiser Maximilians beschäftigten Bildhauergesellen nach Prag zu senden.

Ob Erzherzog Ferdinand bei dieser, bald nachher wieder zurückgenommenen Berufung eines Gesellen Colins die Anfertigung des Grabmals für Kaiser Ferdinand und dessen Gattin oder eine andere Arbeit im Auge gehabt hat, ist um so weniger festzustellen, als über die Angelegenheit der Errichtung jenes Grabmals bis zum 23. März 1565 keine weitere Nachricht vorliegt. Unter diesem Datum aber beauftragte Erzherzog Ferdinand die Regierung zu Innsbruck, den Bildhauer Alexander Colin selbst zu ihm nach Prag zu senden, um mit demselben wegen „Zurichtung der Sepultur" für Kaiser Ferdinand und weiland die römische Königin, seine Mutter, sich unterreden und verhandeln zu können. Sollte Colin, schreibt der Erzherzog, aus den Niederlanden, wohin zu reisen er von ihm die Erlaubnis erhalten hätte, noch nicht zurückgekehrt sein, so möge die Regierung ihm die Weisung zukommen lassen, sich unverzüglich zu ihm nach Prag zu verfügen. Colin, welchem die Regierung hievon Mitteilung machte, erklärte sich sofort zur Reise nach Prag bereit und ging, nachdem ihm die Kammer das nöthige Reisegeld ausbezahlt hatte, bereits am 4. oder 5. April von Innsbruck ab.

Vor seiner Abreise hatte Colin den Kammerpräsidenten Blasius Khuen von Belasi, welchem als „Superintendenten" der vom dem Meister für den Hof auszuführenden Arbeiten die Ueberwachung der-

selben oblag, um ein Empfehlungsschreiben an den Erzherzog gebeten. Khuen, welcher die Kunst des Meisters hochschätzte und ihm auch persönlich zugethan war, kam dem Wunsche nach und richtete unterm 8. April ein Schreiben an den Erzherzog, in welchem er von Colin sagt, dass er die ihm angedingte Arbeit „wol, fleißig und förderlich verrichtet, sich sunst auch bescheidenlich, eingezogen und wol gehalten habe." Dies habe er, bemerkt Khuen am Schlusse seines Schreibens, Sr. Durchlaucht als seinem „gnädigsten Herrn und dem guten Gesellen zu Guten der Billigkeit nach anzuzaigen nit unterlassen wollen."

Dieses Empfehlungsschreiben, sicher aber noch mehr die persönliche Bekanntschaft mit dem kunstsinnigen Erzherzoge kam dem Meister sehr zu statten. Colin verblieb bis Juli in Prag, wo er sich alsbald mit dem Entwurfe des erwähnten Grabmals beschäftigte und ein „Modell" desselben anfertigte.

Das fertige Modell sendete der Erzherzog an seinen Bruder Kaiser Maximilian, und als er von diesem bis 19. Juni 1566 darüber keine Mittheilung erhielt, schrieb er an Se. Majestät, das Modell zum Grabmal, welches für Vater und Mutter in Prag errichtet werden soll, sei die Arbeit des Alexander Colin, von welchem die Historien zu Kaiser Maximilians Grabmal in Innsbruck verfertigt worden seien. Nun habe er bisher von Sr. Majestät keine Meinungsäußerung über das Modell erhalten können, Colin aber suchte fortwährend um die Erlaubnis nach, einer für ihn wichtigen Angelegenheit wegen in die Niederlande reisen zu dürfen. Falls nun das Modell den Beifall Sr. Majestät erhalten würde, hätte er vor, die Ausführung zwei italienischen Bildhauern, die ihm als gut, fleißig und in solchen Arbeiten erfahren gerühmt worden seien, zu übertragen und dem Colin zu erlauben, sich nach den Niederlanden zu begeben. Dem Meister habe er inzwischen den Bescheid gegeben, die kaiserliche Entschließung abzuwarten.

Die Antwort Kaiser Maximilians ist nicht bekannt. Die Arbeit wurde jedoch den Italienern nicht übertragen, kam überhaupt lange Zeit nicht mehr in Frage, Colin aber erhielt einen unter dem Datum Prag 1. Juli 1566 ausgestellten „Passbrief" zur Reise in die Niederlande, von wo er erst 1567 wieder nach Innsbruck zurückkehrte. Ueber die Angelegenheit, welche den Meister zu dieser Reise veranlasste, ist nichts Näheres bekannt. Jedenfalls hatte er bei dieser Gelegenheit auch wieder um gute Bildhauergesellen und zwar gerade mit Rücksicht auf das in Aussicht stehende Grabmal für Kaiser Fer-

dinand und dessen Gemahlin sich umgesehen; denn noch immer bezog er seine Arbeitsgehilfen aus den Niederlanden. [1])

Die Angelegenheit der Errichtung des Grabmals kam erst 1569 wieder in Fluss und zwar gab Colin selbst dazu Anlass. Aus einem Briefe des Erzherzogs Ferdinand an seinen Bruder, Kaiser Maximilian, ddo. Innsbruck 4. August 1569, erfahren wir darüber Folgendes. Colin hatte dem Erzherzog die Mittheilung gemacht, dass er jetzt „mit etlichen künstlichen Gesellen", deren er lange habe entbehren müssen, versehen sei. Zugleich erbot er sich, um mit diesen Gesellen „etwas Ansehnliches und Zierliches verrichten" zu können, das Grabmal nach dem von ihm übergebenen Muster auszuführen. Der Erzherzog, welcher dies dem Kaiser mittheilte, erinnerte diesen an den Beifall, welchen Se. Majestät diesem Modell gezollt, und bemerkt am Schlusse seines Schreibens, es sei auch jetzt nahe bei Innsbruck ein schöner, weißer Marmor gefunden worden, den Sachverständige „zur Arbeit nicht weniger tauglich als den zu Carrara" fänden. Der Kaiser möge also in dieser Sache Beschluss fassen, um Colin darnach bescheiden zu können. Wie aus einem Schreiben des Kaisers an seinen Bruder Ferdinand vom 23. November 1569 hervorgeht, hatte Colin in Betreff des erwähnten Marmorbruches auch dem Kaiser schriftlichen Bericht erstattet und ihn gebeten, die Arbeit des kaiserlichen Grabes zu Prag ihm zu übergeben. Ueber den Marmorbruch, aus welchem Colin ein Stück dem Kaiser zur Ansicht sendete, berichtete er in jenem Schreiben, er habe jüngster Zeit „einen fast schönen und reichen marmelsteinen Bruch fünf Meilen Wegs von Innsbruck, am Obern Berg am Gries genannt, gefunden." Aus

---

[1]) Eine von mir in Innsbruck aufgefundene, in vlämischer Sprache abgefasste vom 16. September 1566 datirte Urkunde (jetzt im Statthalterei-Archiv) nennt uns eine größere Anzahl von Meistern dieses Handwerks in Brüssel. Der Inhalt der Urkunde ist kurz folgender: Bürgermeister, Schöffen und Rath der Stadt Brüssel bekunden, dass vor ihnen erschienen seien Jan Woelemont, 52 Jahre alt, Willem Borreman, 48 Jahre alt, Jan van Helegem, 45 Jare alt und Aart von Molhem, 40 Jahre alt, alle vier Geschworne von der Steinhauer-, Steinmetzen (metsen)-, Bildschneider- oder (oft) „Clainstehers-" und „Schailhedechers"-Innung zu Brüssel, und dass diese bezeugt und beim hl. Hubertus beschworen haben, dass Andries de Clievere, Sohn Gooris' de Clievere, eingesessener Bürger der Stadt, am 5. November 1554 in die Innung aufgenommen wurde als freier Meister unter weiland Glande van Asche, Bildschneider und Meister desselben Andries, und unter Willem Borreman, Henrich Schuth, Meister Antonius Mochaert und Willem Machiels als Geschwornen der Innung, und dass Andries de Clievere sich bisher ehrlich gehalten habe (den ambachte eerlychen heeft voldaen).

diesem Marmorbruche könne „man schöne, ganze, große Stuck zu dreißig, vierzig und noch mehr Schuhen“ und in beliebiger Menge bekommen.

Da die Marmorfrage von Interesse ist, wollen wir gleich an dieser Stelle darüber etwas ausführlicher berichten. Der Hofbaumeister Paul Ufschal, über den Marmor in Tirol befragt, erklärte, er wisse „von keinem anderen weißen Steinbruch, dann bei Sterzing im Thal Ridnaun.“ Die Steinmetzen hätten wol auf dem Brenner „etliche wenige Stuck und fast alle Pflasterplatten gebrochen“; dieser Stein sei „aber weder von Farb, noch an ihm selbst rein, auch zu einer solchen Arbeit nicht tauglich.“ Ufschal konnte daher nur Proben von Carrara-Marmor und von Marmor aus Ridnaun beibringen, von welchen beiden Marmorgattungen dann die Regierung je ein Stück dem Kaiser, sowie dem Erzherzog zusendete. In dem Berichte hierüber an den Kaiser bemerkt die Regierung über den Marmor aus Ridnaun, es sei „derselb nit subtil, sonder von Art etwas grob und schrickig“, oder wie der Walch (Wälsche) sage „giazol e grosso di groma“, daher er auch nur zu Gesimsen, großen Kapitälen und sonst zu grober Arbeit verwendet worden sei. Die Historien seien nicht aus diesem, sondern aus carrarischem Marmor, der nicht weit von Genua gebrochen werde, verfertigt worden. Die Frachtkosten betrügen beim Ridnauner Marmor bis Hall (2 Stunden unter Innsbruck) per Centner circa 20 kr. Der Transport des für das Grabmal Kaiser Maximilians angekauften carrarischen Marmors, zweiundfünfzig Stücke, darunter vierundzwanzig für die Historien, habe „bis in die 750 Gulden“ gekostet.

Nach diesen Berichten und speziell nach der Versicherung des Hofbaumeisters kannte man in jener Zeit nur den Marmor in Ridnaun bei Sterzing[1]) und den am Brenner. Demnach hätte man den Marmorbruch in Obernberg bei Gries, welcher, wie wir später sehen werden, so vielfache Verwendung zu Bildwerken gefunden hat, noch nicht gekannt, und dies spräche dafür, dass erst Alexander Colin, wie er selbst, und später wiederholt sein Sohn Abraham versicherten, ihn aufgefunden hat. In einem Berichte an den Erzherzog sagt Alexander Colin, er habe so viel brauchbaren Marmor aufgefunden,

[1]) Dieser Marmor war schon den Römern bekannt, wie das im Innsbrucker Museum aufbewahrte, aus Mauls bei Sterzing dahin übertragene Grabmal beweist. Für Colin wurde 1579 nach einem Berichte des Landrichters von Sterzing dieser Marmor „merenteils zu allerhinderist im Thal Ratschings“ gebrochen. Ratschinges ist ein Seitenthal des Ridnaunthales, daher Ridnauner und Ratschingeser Marmor gleichbedeutend genommen wurde.

dass Se. Durchlaucht ganze Städte damit bauen könnte. Sein Sohn Abraham aber berichtete über diese Auffindung in seinem der Regierung von Innsbruck im Jahre 1623 übergebenen Memoriale Folgendes. Nach der Rückkehr von der im Jahre 1567 in die Niederlande unternommenen Reise habe sein Vater „Berg und Thal mit großer Bemühung durchsucht", um einen für die ihm aufgetragene kaiserliche Arbeit tauglichen Marmor zu finden; denn in der Gegend von Innsbruck sei keiner zu bekommen gewesen und der von Carrara wäre zu theuer zu stehen gekommen. Endlich habe sein Vater einen tauglichen Marmor „unfern von hier gefunden". Von diesem Marmor habe er ein Stück dem Kaiser übersendet, und Se. Majestät habe unterm 23. November 1569 seinem Vater geschrieben, es sei diese Erfindung „ein gar guet Werk, dessen [Wir] gegen dir mit Gnaden erkennen wollen." Auch Se. Durchlaucht der Landesfürst, Erzherzog Ferdinand, habe darüber „ein gnedigstes Wolgefallen" gehabt. Dass jedoch der Marmor in Obernberg erst durch Colin entdeckt worden sein sollte, erscheint mir etwas zweifelhaft und ich möchte sein diesfälliges Verdienst darauf beschränken, dass er der erste war, welcher den Marmor von Obernberg zu Bildhauerarbeiten in Verwendung gebracht hat. Entdeckt dürfte dieser Marmor schon vor ihm gewesen sein, wie aus einem Auftrag der landesfürstlichen Kammer vom 8. Mai 1573 hervorgeht, worin die Zollbeamten am Lueg (Pass am Brenner) angewiesen werden, dem in Kürze daselbst eintreffenden Bildhauer Colin Leute beizustellen, welche „mit ihm an das Gebirg gehen und ihm die Marblstain-Bauörter zeigen und weisen" sollten. Hätte Colin den Marmor selbst entdeckt, so hätte er keine Leute gebraucht, ihm die Örtlichkeit zu zeigen.

Der heute gesuchteste Tiroler Marmor, welcher bei Laas im Vinstgau gebrochen wird, blieb noch Jahrhunderte ungekannt [1]).

Kaiser Maximilian sendete am 18. November 1569 die ihm von der Regierung zugeschickten zwei Marmormuster sammt dem Berichte derselben an seinen Bruder Ferdinand und bemerkte hiezu, dass ihm der Marmor von Carrara am besten gefalle. Der Erzherzog möge die Muster besichtigen, einen Ueberschlag des Bedarfs machen und dann durch die oberösterreichische Kammer den Marmor bestellen lassen.

---

[1]) Bei J. Jung, Roemer und Romanen 2, 274 f. findet sich, dass die Römer schon im 7. Jahrhundert n. Chr. Vinstgauer Marmor zu Grabsteinen benützten.*

Wol hauptsächlich in Berücksichtigung der großen Kosten des carrarischen Marmors und wol auch, dass Colin den Marmor von Ridnaun und den Marmor von Obernberg zu der ihm aufgetragenen Arbeit tauglich fand, wurde schließlich für das Grabmal Kaiser Ferdinands und seiner Gemahlin, sowie für verschiedene andere Bildwerke der Tiroler Marmor gewählt.

Auf den oben erwähnten Bericht Colins an den Kaiser ersuchte nun dieser den Erzherzog, ihm zu berichten, ob Colin die Arbeit am kaiserlichen Grabmal zu Innsbruck „gerecht, schön, zierlich und kunstlich verricht, ob er zu einem solchen Werk als tauglich und erfaren zu gebrauchen und zu befürdern sei", was es überhaupt „mit solchem Colin und seiner Kunst und Arbeit, auch dem neuen Marmelsteinbruch, so uns für guet und schön ansiecht, für ein Gelegenheit habe." Die Antwort darauf ist nicht bekannt. Alexander Colin aber wurde nun in der That die Ausführung des Grabmals übertragen. Außer dieser Arbeit erhielt er vom Kaiser 1570 auch einen Auftrag zur Ausführung eines großen Brunnens in Marmor, überdies hatte er noch verschiedene Bildhauerarbeiten für die vom Kaiser und seinen zwei Brüdern erbaute Stiftkirche und das anstoßende Stiftgebäude in Hall übernommen. Diese bedeutenden Aufträge mussten dem unternehmenden Bildhauer um so erwünschter gekommen sein, als er schon längere Zeit keine namhafteren Bestellungen von Seite des Hofes erhalten hatte. Nach der Vollendung der Reliefs für das Grabmal des Kaisers Maximilian hatte er, so viel bekannt, nur eine Arbeit für den Innsbrucker Hof zu verzeichnen, nämlich 1567 das Schneiden von vierunddreißig, von den Erzherzoginnen (Schwestern Erzherzogs Ferdinand) bestellten Bildern, nach welchen die Goldschmiede verschiedene Kirchenzierden ausführen sollten. Ende 1568 war es sogar fraglich, ob der Meister in seiner besoldeten Anstellung belassen werden sollte.

Die erwähnten Arbeiten für das „königliche Stift" in Hall beschränken sich, soweit es aus den Akten zu ersehen ist, auf ein Sakramentshäuschen, für welches er 418 fl. bezahlt erhielt, Wappenschilde für das Portal der Kirche und andere weniger bedeutende Gegenstände.

Das für die Stiftkirche in Hall verfertigte Sakramentshäuschen existirt wie jenes, welches er auf Kosten des Hofes für die Pfarrkirche in Innsbruck angefertigt hat, nicht mehr.

Vor der Ausführung der von Kaiser Maximilian dem Bildhauer Colin aufgetragenen größeren Werke, nämlich des Grabmals für Kaiser Ferdinand und eines Brunnens hatte der Kaiser selbst

den Meister zu sich nach Prag beschieden, um sich mit ihm darüber persönlich zu besprechen. Es war dies im Jahre 1570.

Ueber den Fortgang der Arbeit an dem nach Prag bestimmten Grabmale liegen außer etlichen Zahlungsanweisungen für Colin und den Transport von Marmor aus Obernberg keine Nachrichten vor. Im Mai 1572 hatte Colin für seine Arbeiten bereits eine Forderung von 4000 fl. zu machen. Die landesfürstliche Kammer hatte die Kosten des Brechens und die Lieferung des Marmors bestritten, aber die Bezahlung der 4000 fl., welche der Kaiser in Verrechnung mit seinem Bruder ebenfalls der tirolischen Kammer aufbürden wollte, wurde von ihr verweigert. Sie erklärte sich außer Stande, eine so große Summe zu bezahlen und machte dem Erzherzog die dringlichsten Vorstellungen. Am 9. Juli 1572 suchte die Kammer den Erzherzog sogar zu bestimmen, dem Alexander Colin die Besoldung zu künden. Derselbe habe, sagt sie in ihrer energischen Vorstellung, zur Zeit nur Arbeit für den Kaiser unter Händen, während er für Se. Durchlaucht nur wenig zu machen brauche. Colins Arbeiten hätten viel Geld gekostet und man habe nicht verspürt, dass er auf seine Besoldung Rücksicht genommen hätte; er habe seine Arbeit sich so theuer zahlen lassen als Andere, welche kein Dienstgeld erhielten. Se. Durchlaucht möge also ihre wiederholt gestellte Bitte berücksichtigen und in Anbetracht der Noth der Kammer dem Alexander Colin das Dienstgeld künden.

Dass die Kammer in großer Bedrängnis sich befand, beweist unter vielem Anderen auch, dass sie nicht einmal das von Colin für die Haller Stiftkirche verfertigte Sakramentshäuschen ganz zu bezahlen vermochte. Sie übertrug daher die Bezahlung des Restes von 240 fl. an den Prälaten von Stams, der ihn auf Abschlag seines Steuerrückstandes bezahlen sollte. Der Prälat, welchem das Geld oder der gute Wille fehlte, weigerte sich aber auch, obige Theilschuld zu übernehmen, und konnte hiezu erst durch die Drohung der Regierung, seine Zinsen und Gülten in Hall mit Beschlag zu belegen, vermocht werden. Colin, welcher übrigens späte Zahlung wol in Berechnung gezogen haben dürfte, konnte erst Ende 1573 das Sakramentshäuschen vollends bezahlt erhalten.

Der Erzherzog, der finanzielle Nöthen sich nie stark zu Herzen zu nehmen pflegte, antwortete unterm 29. Juli auf das Ansinnen der Kammer, dem Colin die Besoldung zu künden, er könne darauf nicht eingehen, da das Grabmal Kaiser Maximilians noch nicht „aufgericht“ sei und er Colin „auch sonst täglich“ brauche.

Von dieſer ihm drohenden Gefahr des Verluſtes ſeiner Beſoldung hatte der Meiſter offenbar keine Ahnung. Die Aufträge von Seite des Hofes und das Vertrauen, welches ihm der Kaiſer und Erzherzog Ferdinand ſchenkten, erhöhten vielmehr ſein Selbſtbewuſstſein, daſs er ſich nicht blos einer Auszeichnung würdig erachtete, ſondern um eine ſolche direkte den Erzherzog angieng. Am 5. September 1572 richtete nämlich Colin an denſelben die ſchriftliche Bitte, Se. Durchlaucht möge ihm ein „Ehrenkleid und fürſtliche Bildnus oder Gnadenpfennig“ zuerkennen. Ob und inwieweit des Künſtlers Bitte erhört wurde, iſt nicht bekannt.

Im Jahre 1573 hatte Colin die vom Kaiſer beſtellten Arbeiten vollendet und überantwortet. Das Grabmal für Kaiſer Ferdinand und deſſen Gemahlin war von Hall weg auf dem Innſtrom bis Linz gebracht und dort bis zum Eintritt des Winters eingeſtellt worden, um es dann mittelſt Schlitten nach Prag zu befördern.

Am 15. Dezember 1574 ſchrieb diesfalls Colin an die Regierung: „Nachdem jetzt die Zeit vorhanden iſt, daſs des Kaiſers Ferdinandus Begrebnus von Linz gen Prag möcht gefüert werden, ſach [ſähe] mich für guet an, daſs euer Gnaden jetzt dem Herrn Vitzthum gen Linz hätten zuegeſchrieben, ſolches füeren zu laſſen, weil jetzt gueter Weg und Schlittban iſt und mich alsdan darzue erfodern, aber doch ſolches [Grabmal] nicht anrüeren laſſen bis zu meiner Zuekunſt, darmit an ſolchen kein Schaden geſchech.“ Die Antwort der Regierung auf dieſe Zuſchrift Colins iſt nicht bekannt.

Als im März 1575 Colin vom Kaiſer nach Prag berufen wurde, glaubte dieſer, es handle ſich um die Aufſtellung des Grabmals; es war dies jedoch nicht der Fall. Auf die Aufforderung des Kaiſers, den Meiſter zu ihm nach Prag zu ſenden, antwortete Erzherzog Ferdinand am 23. März, er habe ſeinem Diener und Bildhauer, obwol dieſer für ihn „andere genöthige Arbeit“ zu verfertigen hätte, aufgetragen, mit nächſtem zu Sr. Majeſtät ſich zu verfügen. Weder er noch Colin wiſſe, wozu Se. Majeſtät den Bildhauer benöthige, letzterer aber glaube, daſs es ſich um die Aufſtellung des Grabmals handeln dürfte. Nachdem aber, wie Colin meine, die Stücke des Grabmals noch in Linz lägen, ſo würde derſelbe in dieſem Falle umſonſt nach Prag reiſen und die unter Händen habende Arbeit verſäumen. Unter dieſen Umſtänden glaubte er ein weiteres Schreiben des Kaiſers abwarten zu ſollen, werde aber, wenn es ſich um eine andere Sache handle, den Bildhauer ſofort abſenden, obwol dieſer in der für ihn beſtimmten Arbeit verhindert werde.

Die Antwort des Kaisers liegt nicht vor; aus dem wiederholt erwähnten Promemoria des Abraham Colin erfahren wir jedoch, dass sein Vater 1575 in der That nach Prag gereist ist, wo ihm jedoch nicht die Aufstellung des Grabmals übertragen, sondern ein anderer Auftrag zu Theil geworden war, auf den wir später zurückkommen werden.

Ueber das weitere Schicksal des von Colin abgelieferten Grabmals lassen uns die Akten des Innsbrucker Statthalterei-Archives völlig im Stiche. Wir erfahren daraus nicht einmal, ob oder wann es aufgestellt worden ist, wol aber, dass es nach dem Tode des Kaisers Maximilian II. Abänderungen erfahren hat. Das ursprünglich nur für Kaiser Ferdinand I. und dessen Gemahlin Königin Anna bestimmte Denkmal sollte nach dem Wunsche seines Enkels, Kaisers Rudolf II., zugleich auch das Grabmal des am 12. October 1576 verstorbenen Kaisers Maximilian II. bilden und überdies an demselben zur Erinnerung an ältere böhmische Landesfürsten deren Bildnisse mit entsprechenden Inschriften angebracht werden.

Abraham Colin berichtet darüber in seinem mehrerwähnten Promemoria Näheres. „Anno 1585 haben die kaiserliche Majestet Rudolphus meinen Vater gen Prag erfordert und für dero Herrn Vater, Kaiser Maximilian des Andern, auch ein Epitaphium, in Allem demjenigen gleich, so er mein Vater hievor Kaiser Ferdinanden gemacht, zu machen angefrümbt, das er auch alsbald unter die Hand genommen und im 87 Jar [1587] irer kaiserlichen Majestet gen Prag presentirt und überantwurt hat. Damals ire kaiserliche Majestet auch alsbald weiters allergnedigst resolviert und meinem Vater anbefolchen haben, weilen in obgemeldeter Schloss- und Thumbkirchen zu Prag auch Kaiser Carl Quarti mit vier Gemachln, auch desselben Söne Kaiser oder Künig Wenzeslaus, sowol Künig Ladislaus, Erzherzog zu Oesterreich, welchen die Beham, wie man sagt, erstickt solln haben, und Georgius Podiebroth, so die Beham zu irem Künig gemacht, begraben seyen, derselben jedweder sonderer Conterfet und Gedechtnussen-Inschrift an den beiden Seiten bei der römischen Kaiser Ferdinandi und Maximiliani Begrebnus zu machen, wie dan solches unter dreimal in ein Werk zu bringen viel Müe gebraucht, jedoch von ime meinem Vater allerunterthenigist beschehen und das Alles im folgenden 1589 aldahin gen Prag irer Majestet überantwurt und dero allergnedigisten Bevelch nach aufgerichtet worden."

Aus dieser Aufzeichnung des Abraham Colin wird uns erst die weitere Geschichte dieses Grabmals klar, namentlich durch die Versicherung des jungen Colin, dass es seinem Vater viel Mühe

gekostet habe, das Grabmal „unter dreimal in ein Werk zu bringen.“ Es wurde nämlich das Grabmal für Kaiser Ferdinand und dessen Gemahlin, Königin Anna, im Jahre 1574 vollendet und abgeliefert. Nach dem Tode Kaisers Maximilian II. sollte auch diesem ein Grabmal gesetzt werden und dies geschah, indem Kaiser Rudolf II. durch Colin die lebensgroße Figur seines verstorbenen Vaters anfertigen und neben jene des Kaisers Ferdinand und dessen Gemahlin auf das Grab legen ließ. Die Zeit der Vollendung dieses seines Werkes hat Colin am Grabmale selbst mit 1589 verzeichnet [1]).

Ob Colin, um die dritte Figur auf dem Grabmale unterzubringen, an diesem eine Änderung vorgenommen oder die Figur Maximilians II. einfach zu den anderen zweien gelegt hat, ist aus dem urkundlichen Materiale nicht zu ersehen. Soviel aber aus den Zeichnungen des Prager Grabmals zu entnehmen ist, mussten die Figuren Ferdinands I. und seiner Gemahlin den ursprünglich für sie allein bestimmten Raum mit dem Bilde Kaisers Maximilian II. theilen, indem sie so weit nach rechts verschoben wurden, dass noch eine dritte Figur Platz finden konnte. Daher kommt es auch, dass die beiden äußeren Gestalten bis nahezu an den Rand des Sarkophages zu liegen kommen und die an der Wand hinter den Häuptern der Figuren angebrachten zwei Embleme, welche ursprünglich offenbar genau hinter den Figuren Ferdinands I. und der Königin Anna standen, ihrer jetzigen Lage nach zu keiner der vorgestellten Persönlichkeiten passen.

Nachdem Colin die Figur des Kaisers Maximilian am Grabmale angebracht hatte, erhielt er den weiteren Auftrag, an den

---

[1]) Das von Colin verfertigte Bildnis Kaisers Maximilian II. hat mit dem ebenfalls von ihm angefertigten Grabmale des Hans Fugger von Augsburg, über welches wir in einem der nächsten Abschnitte Näheres mittheilen, Ähnlichkeit. So ruht bei beiden das Haupt der dargestellten Persönlichkeit auf einem gerollten Teppich, während wir bei den neben Kaiser Maximilian liegenden Eltern desselben das Haupt auf Kissen gebettet finden. Nachdem nun die beiden Figuren, Kaiser Maximilian II. und Hans Fugger, gleichzeitig angefertigt wurden, zu der Figur des letzteren aber Colin von dem Besteller ein von dem Bildhauer Hubert Gerhart verfertigtes Modell mit jenem Motiv erhalten hat, so hat es, wie schon Robert Vischer bemerkte (Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen Bd. VIII, S. 210) allerdings den Anschein, als hätte Colin bei Verfertigung des Bildnisses Kaisers Maximilian II. dasselbe benützt. Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass das Motiv des unter dem Haupte einer liegenden Figur gerollten und so als Kissen dienenden Teppichs von Colin schon bei dem Grabmale des Gregor Löffler († 1565), somit mehr als zwanzig Jahre vor der Verfertigung des Fugger'schen Grabmals in Anwendung gebracht hat.

Seiten des Grabmals die Bildniſſe Karls IV. und ſeiner vier Gemahlinnen, ferner jene der Könige Ladislaus, Georg Podiebrad und Wenzel mit den dazu beſtimmten Inſchriften anzubringen. Abraham Colin konnte daher mit Recht ſagen, daſs ſein Vater das Monument unter dreimal in ein Werk gebracht hat.

Der marmorne Sarkophag iſt ein auf zwei Stufen geſetzter, vierſeitiger Aufbau, deſſen Lang- wie Schmalſeiten durch je zwei Pilaſter in drei mit Bildniſſen, Wappenſchildern und Ornamenten geſchmackvoll ausgefüllte Felder getheilt erſcheinen. Auf dem Kenotaph liegen auf Teppiche gebettet die Bildniſſe der hier beigeſetzten drei Perſönlichkeiten, Kaiſer Ferdinand in der Mitte, rechts von ihm Kaiſer Maximilian II., links die Gemahlin Ferdinands, Königin Anna. An den Ecken und Seiten des Kenotaphs ſitzen ſechs Wappenſchilde haltende Engel, ein ſiebenter ſitzt auf der das Kenotaph kopfſeitig abſchließenden Wand. Auf der vorderen Seite vor der Mittelfigur ſteht der auferſtandene Heiland mit der Siegesfahne. Unter dem Haupte des Kaiſers Ferdinand hat der Meiſter des Grabmals, welches intakt erhalten zu ſein ſcheint [1]), ſeinen Namen Alexa. Colin und das Datum 1589 angebracht.

3.

Drei Brunnen in Marmor für den kaiſerlichen Luſtgarten in Ebersdorf bei Wien (1570—1583).

Im März 1570 erhielt Alexander Colin nebſt der ihm übertragenen Arbeit des Grabmals für Kaiſer Ferdinand und deſſen Gemahlin von Kaiſer Maximilian II. den Auftrag, für ſeinen neuen Luſtgarten bei Wien einen Brunnen aus weißem Tiroler Marmor anzufertigen. Eine dem Meiſter zugeſtellte, in Prag gemachte Zeichnung ſollte ihm als leitender Gedanke in der Ausführung desſelben dienen. Und bald darauf beſtellte der Kaiſer bei Colin einen zweiten Brunnen aus Marmor und ebenfalls für denſelben Garten beſtimmt. Den erſteren Brunnen bezeichnet Colins Sohn, Abraham, in ſeinem

[1]) Durch die kalviniſtiſche Reformation des Winterkönigs, der bereits die ganze innere Ausſchmückung des Domes zum Opfer gefallen war, kam auch dieſes Grabmal in Gefahr, wurde aber durch die Vorſtellungen des Herrn v. Berka gerettet. (Gindely, Geſchichte des Böhmiſchen Aufſtandes II, 319).

Promemoria als „ein großen, in die Runde, mit zwen Khor (Baſſins) aufeinander, ſambt Figuren und ander Zugehör.“ Als Beſtimmungsort nennt er den neuen kaiſerlichen Luſtgarten in Ebersdorf bei Wien. Die Skizze zu dieſem Brunnen, welche der Kaiſer durch die Innsbrucker Regierung dem Meiſter zuſtellen ließ, hat ſich erhalten, iſt aber durch den Sammeleifer eines Kunſtfreundes aus dem k. k. Statthalterei-Archiv in das Muſeum Ferdinandeum in Innsbruck gekommen, wo ſie mit deutlichen Merkmalen ihrer Provenienz verſehen unter den Handzeichnungen aufbewahrt wird. Es iſt eine 29 cm hohe, blau ſchattirte Federzeichnung aus der Hand eines Künſtlers von nicht untergeordneter Bedeutung. Die Ausführung des Brunnens nach dieſer Zeichnung, welche nur die derſelben zu Grunde liegenden Gedanken, wenn auch in deutlicher Skizzirung wiedergibt, verlangte jedoch wieder einen Künſtler, welcher erſt die Verhältniſſe des Ganzen und Einzelnen genauer zu beſtimmen und das Detail auszuarbeiten hatte. Der Brunnen hat zwei Baſſins. Das untere, größere, wird von Meerjungfrauen getragen, deren Arme in flügelartig behandelte Floſſen übergehen, zwiſchen denen ein phantaſtiſcher männlicher Kopf aus dem Hintergrunde hervorblickt. Das obere kleinere Baſſin ruht auf Hermen, welche bei vorgebeugtem Oberkörper mit ihren rückwärts verſchlungenen Armen das Becken tragen. Aus dieſem ragt eine ſchlanke, antike Frauenfigur, die mit ihrem linken Arm einen auf den Kopf geſtellten Krug hält und an welche nackte Putten ſich anlehnen. Die ganze Brunnenſkizze iſt originell gedacht und geſchickt gemacht.

Die Beſtellung des zweiten Brunnens geſchah mit kaiſerlichem Schreiben vom 16. Juni 1570 an Erzherzog Ferdinand, welcher die weitere Verhandlung mit Colin führen ſollte. Auch zu dieſem Brunnen überſendete der Kaiſer eine Skizze, welche dem Meiſter die Gedanken desſelben veranſchaulichen und wornach dann der Bildhauer „ainen zierlichen, ſchönen Brunnenviſier“ nach ſeiner „Meinung“ anfertigen ſollte. Ueber die Form des Brunnens erfahren wir nur ſo viel, daſs der Kaiſer ſich dieſelbe, nicht wie bei dem erſten „rund“, ſondern viereckig („in die vier Eggen“) gedacht hat, und daſs dieſer Brunnen ebenfalls mit Figuren ausgeſtattet war.

Da an dem beſtellten Brunnen dem Kaiſer viel gelegen war, befahl er am 1. September 1570, den Meiſter zu ihm nach Speyer zu ſchicken. Colin folgte dieſem Auftrage, kam nach Speyer und übergab dem Kaiſer die von ihm verfertigte Zeichnung, welche den vollſten Beifall Sr. Majeſtät erntete. Colin erhielt mit dieſem Auftrage, den Brunnen ſofort auszuführen, auch einen Vorſchuſs von

zu ihrer Majestät Notturft Bildhauer zu bestellen und mit sich in dero Stadt Wien zu führen." So erzählt Abraham Colin. Auf diese Mission seines Vaters dürften die sich unterm 14. und 17. November ausgestellten „Fürschriften" an die Städte Mecheln und Antwerpen bezogen haben, welche die Innsbrucker Regierung „der Frau Colinin" zustellen ließ. Colin selbst war zu dieser Zeit noch in Prag, von wo aus er, wie bereits erwähnt wurde, die Reise in die Niederlande unternahm. Ueber den Erfolg dieser Reise, von welcher er erst im Jahre 1576 zurückkehrte, ist nichts bekannt. Am 12. October 1576 starb Kaiser Maximilian II. Die von ihm bestellten Arbeiten geriethen ins Stocken, obwol Colin noch am 23. August 1000 Gulden ausbezahlt erhielt, „damit er in Verfertigung der Arbeit nicht länger verhindert werde." Der große achteckige Brunnen wurde zwar, wie schon erwähnt, noch vollendet und abgeliefert, die vier kleineren Brunnen aber sind nicht mehr ausgeführt worden. Für die darauf bereits verwendete Arbeit wurde jedoch Colin entschädigt.

Von den in Marmor ausgeführten Brunnen ist uns leider keiner erhalten geblieben. Die nicht blos von mir, sondern auch von anderen Seiten angestellten Nachforschungen nach diesen Werken blieben völlig erfolglos[1]).

4.

Die Erztafel aus dem Haller Salzberge im Museum zu Innsbruck.

Ein in seinem figuralen Theile wie durch seine architektonische Umrahmung künstlerisch wertvolles und bedeutsames Werk ist die jetzt im Innsbrucker Museum befindliche, 76 cm hohe und 50 cm breite Erztafel, welche zur Erinnerung an den im Jahre 1563 durch Kaiser Ferdinand I. vollzogenen festlichen Akt des Aufschlagens eines neuen Stollens im Salzberge bei Hall verfertigt und an der historischen Stelle aufgerichtet worden ist. Die Erztafel kam später, wahrscheinlich zur Zeit einer Bedrohung des Landes durch feind-

[1]) Die von Schönherr hier angeschlossenen Bemerkungen über den Einfluss der Malerei auf die Plastik und die Arbeitstheilung der Künstler können in diesem Zusammenhange um so mehr entfallen, als sie im Kontexte mehrerer Aufsätze wiederkehren. *

lichen Einfall nach Wien und von da vor etlichen Jahren durch Vermittlung der k. k. Central-Commission in das Tiroler Landes-Museum.

Für den Künstler, dem wir diese vorzügliche Arbeit verdanken, hielt ich früher den Maler Ludwig Ritterl in Hall, welcher am 6. April 1563 von der Innsbrucker Regierung den Auftrag erhielt, „ein Visier eines Epitaphi" zu machen, welches „zu ewiger Gedechtnus" an den bedeutsamen Akt in Erz gegossen werden sollte[1]). Ludwig Ritterl, den ich sonst bei keiner anderen Gelegenheit bethätigt oder auch nur erwähnt finde, hatte auch in der That eine Zeichnung angefertigt, welche am 6. April 1564 der Salzmair von Hall nach Innsbruck schickte. Nach den eingehenden Forschungen und Studien über die Arbeiten Alexander Colins kam ich aber zur Ueberzeugung, dass diese Erztafel ein Werk dieses Meisters ist, und dass die Zeichnung des Ludwig Ritterl ihm höchstens in Betreff der Örtlichkeit, an welcher der Kaiser den Stollen aufschlug und etwa hinsichtlich des Kostüms der Bergleute dienstlich sein konnte; denn Architektur, Ornamentirung und Figuren sind ganz Colinisch. Aber auch selbst im Falle, dass dieser Arbeit die Zeichnung des Malers Ritterl zu Grunde läge, bliebe doch die plastische Darstellung eine bewunderns-werte Leistung.

Die Arbeit dieser Erztafel fällt in das Jahr 1564 oder 1565, in welcher Zeit, wie schon bei einer anderen Gelegenheit bemerkt wurde, Colin selbst die Regierung versicherte, kein Bildhauer in Innsbruck sich befand, welcher im Stande gewesen wäre „etwas in Wachs zum Guß zu schneiden, zu formiren oder zu bossiren." Die Arbeit wurde von der kaiserlichen Regierung vergeben und diese hat sie doch gewiss keinem anderen übertragen als dem Meister Colin, welcher gerade in dieser Zeit Klagen über Mangel an Arbeit und den Abgang von Zeichnungen zum Grabe Maximilians an die Herren des Regiments und der Kammer brachte. Im September 1564 hatte auch die landesfürstliche Kammer dem Meister zugesagt, ihm auch „sonstige Arbeit" zuzuwenden. Die kaiserliche Behörde war also geradezu verpflichtet, die Herstellung dieser Erztafel Colin zu über-

[1]) „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale" N. F. VIII, 54—56 (1882). — Dieser Aufsatz, „Ueber die zwei Erztafeln vom Salzberge zu Hall" betitelt, behandelt auch eine 1648 am sogenannten Erzherzogberg angebrachte Erztafel, die als Pendant zur Colin'schen Tafel von 1568 gedacht ist. Diese bedeutend schwächere Tafel wurde wahrscheinlich vom Maler Hans Schor gezeichnet, von Kaspar Gras gegossen. (Vgl. die Abbildung der 2. Tafel in den Mitth. der Centr.-Co

tragen, welcher als Hofbildhauer auch unbestrittenen Anspruch auf diese vom Hofe selbst veranlaßte Arbeit hatte.

Unter den dekorativen Einzelheiten sind es wieder besonders die auch an den Colin'schen Arbeiten in Heidelberg vorkommenden Früchtenbüschel mit der langgezogenen, birnenförmigen Frucht, welche des Meisters Hand verrathen, während wir die am Halse der Kapitäle angebrachten Löwenköpfe an der Architektur des von Colin nach seiner eigenen Angabe verfertigten Trenling'schen Grabmals in Schwaz wiederfinden. Doch von allen diesen indirekten Beweisen für die Autorschaft Colins abgesehen gibt uns schon die Art und Weise der Behandlung der kleinen Figuren die volle Ueberzeugung, daſs der Meister dieser trefflichen Arbeit nur Alexander Colin sein kann. Der trotz aller Schwierigkeit gelungene Guſs der Tafel aber ist das Werk der Löffler'schen Gießerei, außer welcher es ja damals keine zweite in Innsbruck gegeben hat.[1])

Im Nachstehenden geben wir nun eine etwas nähere Beschreibung dieses Kunstwerkes.

Die architektonische Umrahmung des Bildwerkes, welche für uns besondere Bedeutung hat, da sie zeitlich fast unmittelbar an Colins Arbeiten am Heidelberger Schlosse sich anschließt, erscheint hier streng geschlossen, die ganze äußere Form ist eine gebundene, durchaus klar ausgesprochene.

Zwei jonische Pilaster tragen ein einfaches Gebälke, welches von einem durchlaufenden Fries ohne Kranz geschlossen ist. Die Pilaster haben je drei Kanelluren. Am Pilasterhalse sind Löwenköpfe angebracht, die in das Kapitäl hineinragen. Die Basis der Pilaster ist die einfache jonische. Den Aufbau bilden zwei mächtige Voluten, die in der Mitte einmal rechtwinkelig gebrochen sind, das Auge der größeren Volute wird durch eine sechsblättrige Rosette geschmückt. Im Felde zwischen den beiden Voluten ist der von zwei Greifen gehaltene Schild mit dem Reichsadler, überragt von der deutschen Kaiserkrone und umgeben von der Kette des Toissonordens angebracht. Darüber erscheint noch ein kleiner, etwas gedrückter Giebel, der insoferne abweichend von der herkömmlichen Art konstruirt ist, als seine Schenkel nicht mit dem darunter liegenden Ge-

[1]) Die Tafel wurde erst 1568 gegossen, denn am 30. März dieses Jahres ertheilte die Regierung dem Zeugmeister den Auftrag, Hans Christoph Löffler zu dem ihm übertragenen Gusse des Epitaphiums beim Kaiserbau am Salzberg in Hall zwei Centner Glockenspeise zu verabfolgen (Jahrbuch, a. a. O. Reg. 10112).*

simse korrespondiren, sondern nach rechts und links erheblich zurücktreten. Das Giebelfeld füllt der österreichische Bindenschild mit zwei etwas steif gehaltenen Flugbändern.

Die leere, zwischen den Voluten und der Wappentafel entstandene Fläche füllt je ein prächtig komponirter Feston, der oben an einem Ring befestigt und in reicher Blumen- und Früchtenfülle zum Auge der Volute gezogen ist.

Die Basis dieser Erztafel wird durch ein breites Gesimse eingeleitet, welches auf zwei nur zum Theile sichtbaren Konsolen aufruht; zwei Füllhörner, die in schlanke, scharf abgespitzte Akanthusranken mit volutenförmigem Schlusse enden, bilden die Verkleidung der eigentlichen Stützen. Eine sehr elegant gezeichnete Maske mit einer Palmettenkrone gibt den Schlussstein.

Der Raum zwischen den Konsolen und den Füllhörnern wird von der Inschrifttafel eingenommen. Ein ziemlich reich profilirter Rahmen, dessen untere Langseite von der Palmettenkrone der Maske durchbrochen wird, ist mit halbkugelförmigen Nägeln dekorativ an die Haupttafel befestigt und enthält die Inschrift in erhabenen, reich behandelten deutschen Lettern.

Ist schon die architektonische Umrahmung dieses Denkmals eine durchaus von künstlerischem Geiste durchdrungene Arbeit, so ist dies bei dem Relief selbst in noch viel höherem Grade der Fall. Der Vorgang ist mit großer Anschaulichkeit und Lebendigkeit geschildert. In der Mitte des Bildes erscheint der Kaiser, den Stollen mit dem Bergeisen aufschlagend. Um ihn herum gruppiren sich kreisförmig zahlreiche Hof- und Bergleute, andere sind eben im Begriffe, auf gezimmerten Treppen zum Festplatze herabzusteigen, während etliche Festgäste es vorziehen, vom Berge herab den bedeutsamen Akt sich anzusehen.

Der neue Stollen ist im Holzwerk gegeben, welches in der Mitte ein größerer Schild mit dem Reichsadler, rechts und links zwei kleinere Schilde mit dem Tiroler Adler und dem Bindenschild schmücken.

Die Staffage hat Colin mit besonderer Liebe gegeben. Wie selten ein anderer Meister hat er das Stoffliche an seinen Figuren zu behandeln gewusst. Den technischen Schwierigkeiten irgend einer malerischen Pose ist Colin nie aus dem Wege gegangen. Mit brillanter Naturwahrheit sind die über die Treppen herabsteigenden Festtheilnehmer dargestellt, bei denen sich noch die Schwierigkeiten der Ueberwindung perspektivischer Verkürzung im Relief geltend machen. Der Ausdruck der Köpfe ist der sich eben entwickelnden

Handlung vollkommen angemessen. Auch in diesem Relief sind Hände und Füße der Figuren mit besonderem Geschicke dargestellt. Die Reliefirung der Füße verdient hier um so mehr eine spezielle Berücksichtigung, als mehrere von den Figuren in der Rückansicht gegeben sind, wodurch die Füße in voller Verkürzung erscheinen.

Aber nicht nur das figurale Element dieses Reliefs ist des besten Meisters würdig, von gleicher Bedeutung ist auch die landschaftliche Umgebung, insbesondere die Details dieser Umgebung, in welcher sich die Handlung abspielt. Ganz abgesehen davon, dass Colin mit einer ihm eigenen Vorliebe im Relief einen weit zurückgehenden Hintergrund wählte, was bekanntlich sehr große Schwierigkeiten verursacht, hat er es verstanden, die Details des Vordergrundes mit einer Naturwahrheit zu schildern, welche unsere ganze Bewunderung in Anspruch nimmt. Wie naturgetreu ist nicht der Stamm des Baumes im Vordergrund behandelt! Die Details der Rinde, welche stellenweise abgefallen ist, das knorrige Wurzelwerk des Baumes hat der Meister plastisch trefflich zu geben gewusst. Die blätterreiche Krone mit dem sich verzweigenden Geäste, die Gräser und Blattpflanzen des Vordergrundes, die Felsen und das lockere Erdreich im Mittelgrunde verrathen durchwegs ernstes Studium nach der Natur und geben neuerdings Zeugnis dafür, dass Colin die italienischen Meister sich zum Vorbild genommen hat; denn die deutsche Landschaftsmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts war vom Studium nach der Natur noch sehr weit entfernt.

So lernen wir in diesem verhältnismäßig kleinen Relief alle Vorzüge Colin'scher Kunst kennen. Auf diesem engen Raume hat der Meister nicht blos eine Fülle von lebendigen Figuren zu vereinigen gewusst, sondern auch ein landschaftliches Bild von hohem Reize zu schaffen verstanden, so dass dieses Werk unsere rückhaltlose Bewunderung verdient.

5.

Das Grabmal des Erzgießers Gregor Löffler und seiner Gattin im Museum zu Innsbruck (ca. 1566).

Das Museum zu Innsbruck bewahrt seit etlichen Jahren in seiner Sammlung von Denkmälern auch das in Erz gegossene, früher in der Kirche zu Hötting bei Innsbruck angebrachte Grabmal des Erzgießers Gregor Löffler und seiner Gattin Elisabeth Pranger.

Gregor Löffler war der Sohn des seiner Zeit berühmten Gießers Peter Leiminger von hl. Kreuz (so nannte sich dieser Meister zuerst). Vermählt mit Elisabeth Pranger von Innsbruck erzeugte Gregor Löffler zwei Söhne, Hans Christoph und Elias, und fünf Töchter. Von seinen Werken ist das bedeutendste die zum Grabmal Kaiser Maximilians gehörige Statue Chlodwigs in der Hofkirche zu Innsbruck. Das Löffler'sche Grabmal hat eine Höhe von 1,6 m und eine Breite von 76 cm und wurde, wie später gezeigt werden soll, von Alexander Colin modellirt und von dem Sohne Gregor Löfflers, Hans Christoph, gegossen.

So sehr der figurale Theil des Grabmals mit dem Charakter der übrigen Arbeiten Colins übereinstimmt und darin die Hand desselben sich nicht verkennen läßt, hat der Meister hier einen ungleich reicheren ornamentalen Schmuck entfaltet, als wir sonst bei ihm zu finden gewohnt sind. Zugleich hat er es auf die glücklichste Weise verstanden, mit den freien ornamentalen Enden eines Cartouchen-Motivs die strengen Formen der Architektur zu verbinden.

Das von reicher Ornamentirung umgebene Mittelfeld enthält die usuelle Kreuzigungs-Gruppe, nämlich Christus am Kreuze, Maria, Johannes und Magdalena. Maria und Johannes, zwei edle Gewandfiguren, stehen rechts und links vom Kreuze, welches die an seinen Fuß hingesunkene Magdalena mit beiden Armen umklammert.

In gleicher Linie mit dem Rahmen des Mittelfeldes, nur durch ein schmales Gesims getrennt, erheben sich zwei kurze, aber durchaus nicht gedrungene Pilaster, zwischen denen eine Schrifttafel mit biblischen Texten angebracht ist. Dieses Feld wird von einem Giebel gekrönt, welcher durch die Gestalt Gott Vaters mit ausgestreckten Armen ausgefüllt erscheint. Diese im Dreiviertelprofil gehaltene Halbfigur ist voll edler Bewegung. Die Gleichmäßigkeit der ausgestreckten Arme wußte der Künstler durch eine geschickte Perspektive in eine schöne Linie zu bringen. Kein Wunder, daß Colin es sich nicht versagen konnte, diese so gelungene Figur noch an einem anderen Grabmale zu verwenden. Den Giebel des Grabmals schließen zwei Kindergestalten ab, die in italienischer Weise längs der Giebelschenkel gelagert sind und die Wappenschilde der Familien Löffler und Pranger halten. Auf der Giebelspitze selbst ist ein würfelförmiger Stirnziegel mit daraufgesetztem Todtenkopfe angebracht. Die Seitentheile des Grabmals sind ganz ornamental gebildet und erscheinen sowol nach oben wie nach den Seiten hin cartouchenartig gerollt. In gleicher Höhe mit den Figuren am Fuße des Kreuzes sind die im Gebete knieenden Figuren Gregor Löfflers und seiner

Gattin angebracht. Der leere Raum darüber wird durch ein sehr geschmackvolles, ganz im italienischen Stile gehaltenes Ornament ausgefüllt. Die Konsolen, welche den Aufbau zum Theile tragen, sind mit Vasen und Früchten geschmückt, der Sarkophag, in welchem als Symbol irdischer Vergänglichkeit die Figur eines männlichen Leichnams auf einem unter dem Kopfe gerollten Teppiche ruht, schließt nach unten mit einem breiten Sockel, der das charakteristische Profil italienischer Sockelgesimse trägt.

Die in deutschen Lettern gegebene Inschrift des Grabmals lautet: „Hir ligen begraben der ernvest Gregori Löffler, so am 11. Juny anno 1565 und die erntugendsam fraw Elisabeth Prangerin, seine eeliche hausfraw, so am 11. July anno 66 cristenlichen tods abgegangen. Got gnad iren seelen amen."

An keinem anderen von Colin verfertigten Denkmale lernen wir wie an diesem den Meister als Ornamentiker würdigen und schätzen. Das ganze Denkmal aber zeigt, dass der Meister unter italienischem Einfluss gestanden ist. Nicht nur die Silhouette des Epitaphs, sondern auch die feine, nur schwach über die Fläche sich erhebende Architektur, die hier einen ganz untergeordneten Rang einnimmt, und insbesondere die Behandlung der ornamentalen Details, die sich nirgends vordrängen und doch höchst anmuthig und belebend wirken, sprechen dafür, dass Colin die Kunst der Italiener gründlich gekannt hat.

Wenngleich nun schon ein Blick auf den figürlichen Theil des Grabmals genügt, um Colin als den Zeichner und Modelleur desselben anzunehmen, andererseits der Umstand, dass zur Zeit in Innsbruck nur eine, und zwar die Löffler'sche Gießerei bestand, Hans Christoph Löffler als den Gießer des Grabmals befingerzeigt, wollen wir doch diese Autorschaft etwas näher begründen.

Gregor Löffler starb, wie die Inschrift an seinem Grabmale besagt, 1565, seine Gattin 1566. Die Errichtung des Denkmals war naturgemäß die Aufgabe seines Sohnes Hans Christoph, welcher nach dem Tode seines Vaters in dessen Gießerei auf Büchsenhausen selbständig sich bethätigte. Dass das Grabmal von ihm gegossen worden ist, kann wol als selbstverständlich betrachtet werden. Hans Christoph Löffler, selbst ein renommirter Gießer, hätte gewiss schon aus Pietät gegen seine Eltern und Ehren halber diese Arbeit nicht einem fremden Gießer übertragen. Dafür aber, dass Alexander Colin das Denkmal gezeichnet und modellirt hat, sprechen viele, sowol äußere als innere Gründe.

Wem anderen als Colin hätte wol Hans Christoph Löffler diese Arbeit übertragen sollen? Colin war mit dem Hause Löffler nicht blos befreundet, sondern auch verwandt. Er war auch nicht blos der vorzüglichste Bildhauer in Innsbruck, sondern zur Zeit hier auch allein im Stande, eine solche Arbeit zu liefern. So erklärte am 24. Dezember 1564 die Innsbrucker Regierung in ihrer Beantwortung der von Erzherzog Ferdinand an sie gestellten Frage, wem sie die Modellirung des Brunnens (mit dem Aktäon) zu übertragen gedenke, außer Colin wisse sie keinen Meister, der zu dieser Arbeit zu brauchen wäre. War aber um diese Zeit, als Gregor Löfflers Grabmal angefertigt wurde, kein Bildhauer in Innsbruck, welcher jenen Brunnen hätte modelliren können, so war hier noch weniger ein Meister, welcher die Zeichnung und Modellirung des Löffler'schen Grabmals zustande gebracht hätte.

Wie schon bemerkt, trägt das Löffler'sche Grabmal, wenngleich reicher ornamentirt als andere Grabmäler Colins, doch ganz den Charakter dieses Meisters, besonders im figuralen Theile. In diesem ist es speziell die sinnbildliche Darstellung irdischer Vergänglichkeit, welche Colin als den Meister dieses Denkmals verräth. Die Figur des todten männlichen Körpers ist hier ganz in derselben Weise auf einem Leintuche, dessen Enden theilweise das Haupt und die Lenden verhüllen, hingestreckt wie auf dem Grabmal Colins selbst. Ebenso deutlich weist auf Colin das an den Konsolen angebrachte Ornament, Früchtenbüschel mit langgezogener, birnenförmiger Frucht, ein Ornament, welches hier genau so wie an den von Colin in Heidelberg ausgeführten Arbeiten behandelt erscheint.

Als die Zeit der Herstellung des Löffler'schen Grabmals kann das Jahr 1566 angenommen werden, in welchem die Mutter des Hans Christoph Löffler gestorben ist.

6.

Das Grabmal der Familie Dreyling in der Pfarrkirche zu Schwaz (1578).

Das in Erz gegossene Dreyling'sche Grabmal in der Pfarrkirche zu Schwaz, dem wir jetzt unsere Aufmerksamkeit schenken wollen, bedarf keines urkundlichen oder sonstigen Beweises Colin'scher Arbeit. Unter seiner Inschrift, welche uns über die Persönlichkeit

des Verewigten und seinen Todestag belehrt, steht nämlich eine zweite, welche eine für uns weit interessantere Mittheilung enthält, nämlich:

„Mir gab Alexander Colin den Possen,
Hans Christoph Löffler hat mich gegossen 1578."

Mag nun der eine oder andere der beiden Meister sich zu diesem Reime verstiegen haben, Reim und Jahrzahl entheben uns aller weiteren urkundlichen Forschung über dieses Denkmal; wir erfahren daraus Alles, was wir darüber hauptsächlich zu wissen verlangen. Es ist ein 1578 zu Stande gekommenes Werk des Bildhauers Alexander Colin, in Erz gegossen von Hans Christoph Löffler [1]).

Die Persönlichkeit, zu deren Gedächtnis das Denkmal zunächst errichtet worden ist, nennt uns die daran angebrachte längere Inschrift. Es ist der 1573 zu Schwaz verstorbene Hans Dreyling zu Wagrain [2]), Erzherzogs Ferdinand Rath, Berg- und Schmelzherr zu Schwaz. Der hochangesehene Gewerke, Gatte dreier Frauen und Vater dreier Söhne und mehrerer Töchter, hatte 1569 in zweiter Ehe Regina Löffler, Tochter des Gregor Löffler und Schwester des Hans Christoph Löffler, zur Frau. Von seinen Enkeln aber war einer, Hans Dietrich Dreyling jun., mit Magdalena Colin, Tochter Alexander Colins, vermählt. Die nahen verwandtschaftlichen Beziehungen der beiden Meister zur Familie Dreyling verleihen dem Grabmale eine besondere Bedeutung.

Während andere von Colin verfertigte Denkmäler in vielen Punkten eine überraschende Uebereinstimmung aufweisen, weicht dieses in der Komposition sehr beträchtlich von den anderen Epitaphien ab.

Das Mittelfeld, dessen plastischen Schmuck wir später beschreiben werden, schließt mit einem vollen Rundbogen, dessen Archivolte durch einen Lorbeerkranz in Hochrelief ausgezeichnet ist. Der Schlussstein des Bogens ist konsolenartig behandelt und dient als Stütze für einen geflügelten Todtenkopf, auf welchem eine Sanduhr

---

[1]) Der Großvater des Hans Christoph Löffler, Peter Leiminger, hat für dieselbe Kirche, in welcher das Grabmal sich befindet, die durch ihren bildnerischen Schmuck nicht weniger als durch ihren Ton sich auszeichnende große Glocke gegossen.

[2]) Die Dreyling scheinen schon ziemlich früh geadelt worden zu sein. 1573 erhielt Hans Dreyling der Aeltere, nachdem er durch Kauf das adelige Gut Wagrain bei Kufstein an sich gebracht hatte, für sich und seine drei Söhne von Erzherzog Ferdinand das Recht zugesprochen, des Prädikates von Wagrain sich zu bedienen.

aufgesetzt erscheint. Die zwei seitlichen Felder sind durch Pilaster markirt und durch Nischen belebt, welche Raum zu je einer Figur geben. Die Halbkuppel der Nischen ist durch eine Muschel verziert; darüber sind Embleme des Berg- und Hüttenwerks angebracht. Interessant ist die Lösung des architektonischen Aufbaues über den Pilastern. Der Architrav fehlt und ist nur durch ein kleines Gesimse über den jonischen Pilasterkapitälen angedeutet. Der Fries ist durchbrochen und bildet in Folge dessen ein kämpferartiges Glied, auf welchem das Kranzgesimse mit doppelter Verkröpfung aufruht. Löwenköpfe schmücken den Fries, der Rundstab unterhalb der Hängeplatte ist durch einen einfachen Eierstab geschmückt, welchem sonderbarer Weise die Zwischenblätter fehlen.

Den Abschluss der Seitentheile bildet eine Art von Bedachung, die rechts und links je einem auf dem Bogen des Mittelbaues ruhenden nackten Genius zur Stütze dient. Diese Bedachung ist durch ein feines Gesimse geschlossen und mit einem en face gestellten, geflügelten Engelskopf geschmückt.

Der Unterbau des Denkmales ist in großen, breiten Zügen komponirt und lässt durch die ganze Breite einen Fries offen, der zur Aufnahme der Gruppe der zahlreichen Familienglieder bestimmt ist.

Die Vermittlung des Denkmals mit der Mauer bildet eine Volute, die mit zweimaliger rechtwinkliger Unterbrechung sich nach abwärts fortsetzt und in der Mitte cartoucheartig endet. Als Markirungspunkt, gleichsam als Befestigung, ist wieder ein geflügelter Engelskopf angebracht, bei welchem sich auch die oben erwähnten Reimzeilen befinden.

Auch dieses Denkmal erinnert stark an italienische Vorbilder. Dafür sprechen nicht nur die an den Rundbogen sich lehnenden Vollfiguren, die Muscheln in den Halbkuppeln der Nischen, die Festons, welche die Konsolen unterhalb der Pilaster verbinden, sondern vielmehr noch die unten abschließende langgezogene Volute, welche oben hinter dem Schlusssstein des Bogens eine symmetrische Endigung findet.

Den Stoff zur bildlichen Darstellung im Mittelfelde entnahm Colin der Apokalypse des hl. Johannes (c. IV und V). Zu höchst erblicken wir Gott Vater auf dem Throne, das Buch mit den sieben Siegeln auf seinem Schooße, auf welches ein Lamm hinaufzuspringen sucht (c. V. v. 1, 6, 7). Ueber dem Throne wölbt sich ein Regenbogen, an welchem sieben brennende Lampen (die sieben Geister Gottes c. IV. v. 5) hangen. An der ersten Stufe des Thrones sind

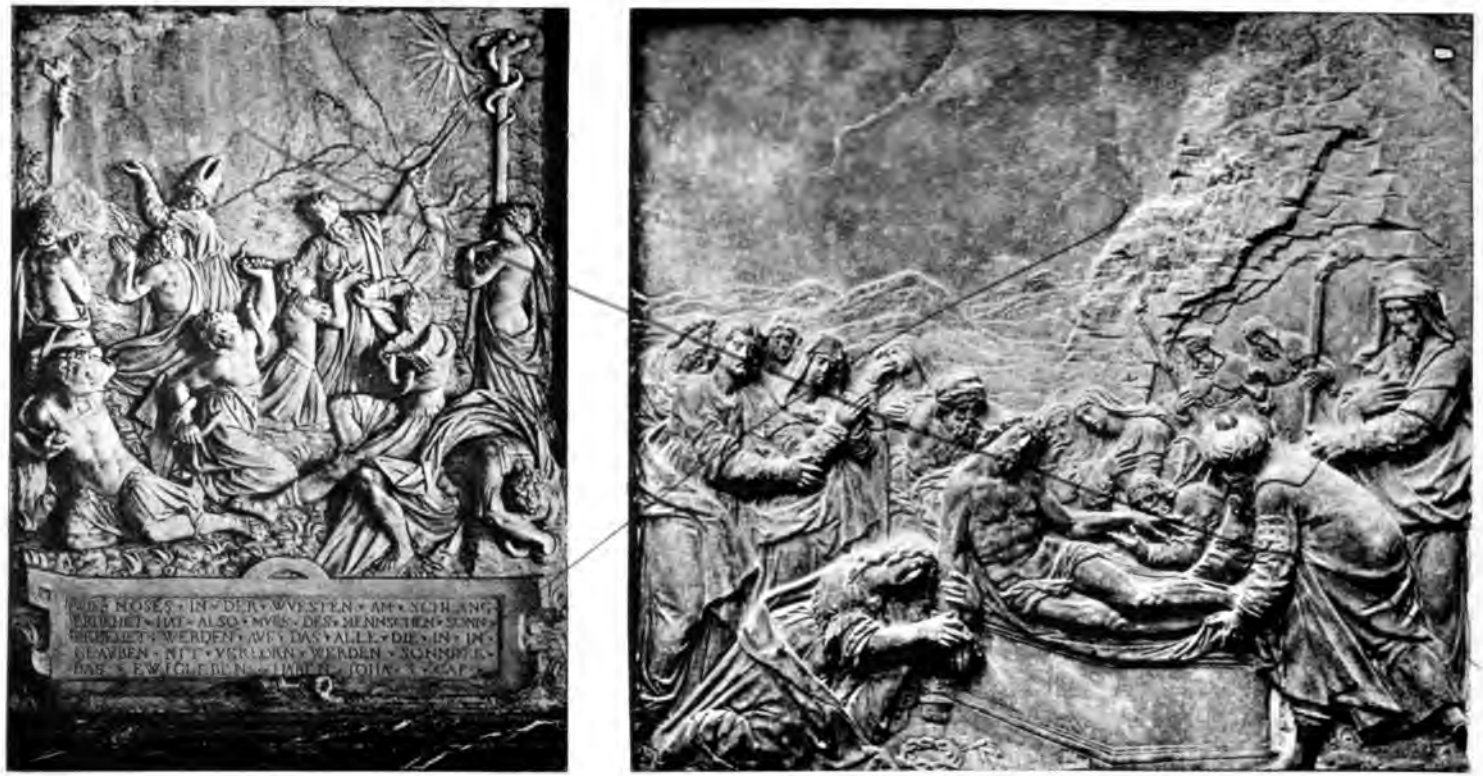
die Symbole der vier Evangeliſten angebracht (c. IV. v. 6, 7). An der rechten Seite des Thrones ſchwebt auf Wolken ein Engel, die Rechte hoch ausſtreckend, mit der Linken auf das geheimnisvolle Buch deutend (c. V. v. 2, 3), zur Linken des Thrones aus den Wolken hervortretende Engelsköpfe. Tief unter dem Throne kniet der Seher Johannes, die Rechte gegen den Himmel ausſtreckend, die Linke an ſeine Bruſt haltend, das Haupt entzückt nach oben wendend. Rechts und links von ihm ſitzen in zwei halbkreisförmigen Reihen je zwölf Männer, ihre Kronen theils auf dem Haupte tragend, theils in den wie zum Opfern bereiten Händen haltend (c. III. v. 4, 10; c. V. v. 8).

Unterhalb dieſer figuralen Darſtellung, aber noch in das Feld derſelben hineinragend iſt eine Tafel mit dem Texte eines Dankgebetes angebracht. Die Wahl einer Darſtellung aus den Schriften des Apoſtels Johannes, die Colin mit Vorliebe geleſen und öfters für ſeine Bildwerke benützt hat, läſst ſich wol ſchon durch den Umſtand erklären, daſs das Grabmal für einen Johannes beſtimmt war; daſs aber der Meiſter gerade dieſe myſteriöſe Offenbarung des Apoſtels gewählt hat, iſt bezeichnend für ſeine religiöſe Richtung.

Die beiden Figuren rechts und links in den zwei Niſchen ſymboliſiren den Charakter des Hans Dreyling als Berg- und Schmelzherrn.

Die eine Figur, links vom Beſchauer, ſtellt den Bergmann vor, mit geſchlitzten Pumphoſen und dem rückwärtigen Lederſchurze der Knappen, die rechtſeitige Figur den Erzſchmelzer im einfachen langen Kittel. In den Feldern ober den beiden Niſchen erblickt man die Werkzeuge des Bergbaues und Hüttenwerks trophäenartig angebracht.

Im Unterbau des Grabmales hat Colin die Perſönlichkeiten dargeſtellt, zu deren Gedächtnis das Monument beſtimmt war. Als die Hauptperſon erſcheint Hans Dreyling, auf einem Kiſſen knieend, die Hände zum Gebet gefaltet. Die Figur, namentlich deren Beinſtellung, erinnert ſehr an den in gleicher Weiſe abgebildeten Gregor Löffler auf deſſen Grabmale. Hinter Hans Dreyling ſteht ſein Patron, der hl. Johannes der Täufer, die Linke auf ſeinen Schützling legend, mit der Rechten zum Himmel deutend. Dahinter knieen die drei Söhne und zwei Enkel Dreylings. Die Mitte des die ganze Breite des Grabmals einnehmenden Feldes ziert das Wappen der Familie. Die rechte Seite dieſes Feldes nehmen die Frauen und Töchter des Hauſes ein, alle knieend und die Hände zum Gebete faltend. Auf zwei der Frauen des Hans Dreyling legt eine hinter denſelben ſtehende Heilige ihre ſchützenden Arme. Unter den drei Frauen hängen deren Familienſchilde, unter der zweiten der Löffler'ſche.


WIE MOSES IN DER WVESTEN AM SCHLANG
ERHOHET HAT ALSO MVS DES MENNSCHEN SOHN
ERHOHET WERDEN AVF DAS ALLE DIE IN IN
GLAVBEN NIT VERLOREN WERDEN SONNDERN
DAS EWIG LEBEN HABEN IOHA 3 CAP

Diese Schilde ragen zum Theil in den architektonischen Abschluss des Grabmales, welcher durch eine Schrifttafel und die früher erwähnte Volute gebildet wird Auf der Tafel befindet sich folgende Inschrift: Anno Domini 1573 den 15. Septembris ist allhir zu Schwatz in Gott seeliglich entschlafen der edl und vöst Herr Hans Dreyling zu Wagrain der ölter in seinem Leben der fürstl. Durchlaucht Erzherzog Ferdinanden zu Oesterreich gewester Rath, Berg- und Schmölzherr in Tirol, dessen und allen christglaubigen Seelen der allmechtig Gott gnädig sein wolle durch Jesum Christum unsern Herrn Amen.

Das Grabmal hat eine Höhe von 6′ 8″ und eine Breite von 4′ 5″.

7.

Das freiherrlich von Althan'sche Grabmal in der Kirche zu Murstetten (1578).

Bei der Uebergabe der Arbeiten für das Grabmal Kaiser Maximilians I. an die Gebrüder Abel hatte Kaiser Ferdinand I. dem Arnold Abel den Auftrag gegeben, die Zeit, während welcher die zu den Reliefs nothwendigen Marmorstücke in Carrara gebrochen würden, zu einer Reise nach Rom und anderen italienischen Städten zu benützen, um „alda etliche kunstliche Arbeiten und Antiquitäten" zu besichtigen. Die Frucht der von Arnold Abel in Italien gemachten Studien ist an den von ihm und seinem Bruder ausgeführten Arbeiten nicht wahrzunehmen, wol aber möchte man von Alexander Colin glauben, dass er die „künstlichen Arbeiten und Antiquitäten" Italiens gesehen und studirt habe, namentlich, wenn man seine Arbeit des Althan'schen Grabmals betrachtet, welches nicht blos im Allgemeinen seine antikisirende Richtung, die wir an allen seinen Werken finden, erkennen lässt, sondern die Benützung bestimmter Werke des Alterthums konstatirt. War Colin in Italien, oder basiren seine Studien lediglich auf Zeichnungen, die der Kunsthandel aus diesem Lande seiner fernen Heimat vermittelt hat? Leider lässt sich diese Frage noch nicht beantworten.

Das aus sieben Reliefbildern bestehende freiherrlich von Althan'sche Grabmal war schon Primisser [1]) als Werk Colins bekannt,

[1]) Denkmäler der Kunst und des Alterthums in der Kirche zum hl. Kreuz in Innsbruck, 1812 S. 32.

ohne dass er jedoch über dasselbe etwas Näheres mittheilen zu können in der Lage war. Erst in neuester Zeit hat Freiherr von Sacken durch einen ausführlichen Bericht und eine nähere Beschreibung des durch „wahrhaft überraschende Schönheit" sich auszeichnenden Denkmals uns mit demselben bekannt gemacht [1]). Das Grabmal befindet sich in der Kirche zu Mursteten in Niederösterreich, leider aber nicht mehr in seiner ursprünglichen Zusammensetzung, da dasselbe wahrscheinlich beim Umbau der Kirche in drei Theile getheilt wurde und diese aus Räumlichkeitsrücksichten an verschiedenen Orten der Kirche ihre neue Aufstellung fanden.

Der Meister des in Tiroler Marmor ausgeführten Grabmals, dessen ganzer Charakter schon auf Colin hinweist, ist auch urkundlich festgestellt. Eine von Freiherrn von Sacken in dessen Aufsatze über das Grabmal abgedruckte Urkunde vom 22. Dezember 1577 des Statthalterei-Archivs zu Innsbruck [2]) bezeichnet nämlich Alexander Colin als den Verfertiger des Denkmals, welches der Meister zu dieser Zeit in der Hauptsache bereits vollendet hatte. Die Aufstellung des Grabmals erfolgte nach einer Inschrift desselben 1578.

Dass die jetzt in drei Partien vertheilten sieben Reliefbilder früher zu einem Grabmale vereint waren, ergibt sich schon aus den eng zusammenhängenden bildlichen Darstellungen. Von der einstigen architektonischen Umrahmung sind aber nur Bruchstücke vorhanden Ich muss mich daher auf die Beschreibung der als drei Grabmäler behandelten und aufgestellten Reliefs selbst beschränken und stütze mich hiebei hauptsächlich auf die Beschreibung des Freiherrn von Sacken.

Das erste Grabmal besteht aus drei Reliefstafeln, von welchen die 52 cm hohe und 48 cm breite mittlere die Auferstehung Christi darstellt. Der milde zur Erde blickende Heiland, welcher in seiner Linken die Auferstehungsfahne hält, die Rechte leicht ausgestreckt, schwebt von einer mit Engelsköpfen belebten Wolke getragen über dem Grabe, neben welchem die mit mittelalterlichen Waffen ausgerüsteten Wächter des Grabes zwei charakteristische Gruppen bilden. Einer derselben schläft noch unbeirrt weiter, ein anderer wendet sich aufgeschreckt durch die Erscheinung ab und sucht sich mit dem Schilde zu decken, auch die übrigen geben ihrem Schrecken und Entsetzen bewegten Ausdruck. Der rührigste der sechs römischen Söldner ist

---

[1]) Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereins zu Wien XXI, 137 f.

[2]) Jahrbuch, a. a. O. Reg. 10710.*

bereits auf der Flucht begriffen. Den Hintergrund bildet eine stellenweise mit Bäumen und Pflanzen versehene Felswand. An der Christus umgebenden Strahlenglorie fand Freiherr von Sacken noch Reste der Vergoldung.

Die zweite 67 cm hohe und 50 cm breite Reliefstafel zeigt uns den Stifter des Grabmals, Christoph von Althan, in seiner vollen Rüstung; Mäusel und Kniescheiben der Rüstung, sowie der Helm sind mit darauf gemalten Verzierungen geschmückt. In den Teppich, mit welchem der Betstuhl überhängt ist, sowie in das Kissen, auf welchem der kräftige Mann kniet, sind geschmackvolle Muster gemeißelt, deren Zeichnung Colin offenbar den Gewändern der großen Erzbilder in der Hofkirche entnommen hat. Alle Details erscheinen mit der dem Meister eigenen Sorgfältigkeit behandelt und ausgeführt.

Die andere, zur rechten Seite des Reliefs der Auferstehung stehende, der vorbeschriebenen an Größe gleiche Marmortafel stellt in ziemlich hohem Relief die beiden Gemahlinnen des Stifters dar, von welchen die erste, Sophie Marschalk von Reichenau, 1570 gestorben war, die zweite aber zur Zeit der Anfertigung des Grabmales noch lebte, daher die Inschrift, welche auch nach deren Tode nicht angebracht wurde, fehlt. Beide Damen knieen mit gefalteten Händen auf dem überdeckten Betschemel nebeneinader. Sie tragen die Kleidung der vornehmen Damen jener Zeit. Am Ueberkleide der vorderen Dame finde ich dasselbe Muster mit dem halbgeöffneten Granatapfel wie am Teppich des Grabmals der Philippine Welser in Innsbruck. Die Gesichter der beiden Frauen sind, wie Freiherr von Sacken schreibt, im Halbprofil herausgearbeitet und von ungewöhnlicher Schönheit. Die Ornamente der Stoffe an dem Gewande der vorderen Frau sind plastisch, am Kleide der anderen aber so wie am Tuche, mit dem der Betschemel bedeckt ist, mit bläulicher Farbe gemalt. Die Anwendung dekorativer Malerei bei plastischen Figuren von Marmor finde ich sonst an keinem der vielen Werke Colins.

Das zweite Grabmal besteht aus zwei 70 cm hohen und 54 cm breiten Tafeln von weißem Marmor, von welchen die eine den Bruder des Stifters, Adolf von Althan, in derselben Stellung und Rüstung wie am Bildnisse des ersteren, die andere Tafel aber das alttestamentliche Vorbild des christlichen Abendmahles, den Mannaregen oder vielmehr das Sammeln des Manna in hohem Relief darstellt. Im letzteren, leider an mehreren Stellen beschädigten Bilde sind die Mannasammler, zum größeren Theile Frauen, in verschiedenen Lagen und Stellungen kreisförmig gruppirt. Während die einen noch mit

Sammeln beschäftigt sind, heben die anderen die gefüllten Körbe oder schreiten mit dem Ergebnis der fröhlichen Arbeit hinweg. Der in der Mitte geöffnete Figurenkreis gestattet einen Blick über die öde Landschaft, die im Hintergrunde von hohem Felsgebirge abgeschlossen wird. In der Ferne rechter Hand erblickt man die Zeltlager der Israeliten, nach welchen auch die mit Manna versehenen ihre Schritte lenken.

Das dritte Grabmal besteht wieder aus zwei Reliefs in der Größe der vorbeschriebenen. Das eine stellt den zweiten Bruder des Stifters vor, Hans von Althan, ebenfalls auf dem Schemel knieend und betend, in einfach verzierter Rüstung. Das starre Eisenkleid verstand Meister Colin bei dieser wie bei den anderen Ritterfiguren so zu behandeln, dass die Körperlinien der dargestellten Herren und damit ihre leiblichen Gestaltungen völlig erkennbar werden. Das andere Relief stellt die biblische Geschichte von der ehernen Schlange in der Wüste vor, ein Bild voll Leben und Bewegung. Nach der Photographie zu schließen, dürfte es eine der künstlerisch wertvollsten Arbeiten unseres Meisters sein. Freiherr von Sacken beschreibt die Vorstellung in folgender, zutreffender Weise: „Im Vordergrunde sind die Opfer der giftigen Schlangen und der Kampf mit denselben dargestellt, rechts ein Krieger, todt auf das Gesicht hingestürzt, links ein zweiter, der sich gegen die Schlange wehrt; eine knieende Frau mit entblößtem Oberleib sucht sich in krampfhaften Windungen von dem Ungethüm zu befreien, ein weiblicher Laokoon, vollständig in der Haltung des Kopfes und der Arme dem berühmten vatikanischen Bildwerke (aber im Gegensinne) nachgebildet, auch die Schlange umstrickt sie so wie den Vater Laokoon. Ein Jüngling, ihr Gegenstück, kämpft ebenfalls mit der Bestie. Die Mittelgruppe zeigt die Heilung derer, welche der auf einem Kreuze aufgerichteten ehernen Schlange vertrauensvoll nahen. Moses deutet mit dem Stabe auf die Heilbringende hin und weist sie einem knieenden Jüngling, der die Hände betend erhebt und auf sie hinblickt. Demüthig, die Hände über der Brust gekreuzt, tritt ein zartes Mädchen heran, eine ungemein liebliche Gestalt; der jugendliche Leib ist entblößt, ein faltenreiches Gewand über die Schulter gelegt; im Hintergrunde sieht man noch einen bittenden Jüngling und eine Frau mit inbrünstig erhobenen Händen. Links von dieser schönen Gruppe kommt die Erfüllung zum Ausdruck, das heilbringende Ereignis, für welches die eherne Schlange das alttestamentliche Vorbild war, nämlich der Tod des Erlösers am Kreuze. Der Hohepriester Aaron weist auf das Kruzifix hin und blickt, wie zur Verehrung auffordernd, auf den Beschauer.

In tiefer Anbetung kniet neben ihm ein bärtiger Mann, eine Frau, (von rückwärts gesehen) naht mit zum Gebet erhobenen Händen und blickt auf das Kreuz; das Diadem auf ihrer Stirne bezeichnet ihre Würde; im Hintergrunde die Zelte und hohes Gebirg, die Sonne dringt strahlend durch die Wolken hervor“ [1]).

Die beiden letztbeschriebenen Reliefs zeigen alle Vorzüge Colins ohne seine sonstigen Fehler, welche meist in einer überladenen Komposition, in einer Ueberfülle von Figuren bestehen. Hier finden wir durchaus klare Anordnung, geschlossenes Zusammenhalten der einzelnen Gruppen. Bei aller Lebendigkeit in der Darstellung hat es Colin verstanden, Maß zu halten und die Handlung auf wenige, dafür höchst charakteristische Figuren zu beschränken. Das Althan'sche Grabmal beweist wie jenes der Philippine Welser, dass Colin mit seltenem Geschick nackte Körper zu behandeln wusste, dass seine Kunst nur auf gründlichem Studium der Antike beruhen konnte. Die Mittelfigur in der Darstellung der Geschichte von der ehernen Schlange erinnert, wie schon Freiherr von Sacken bemerkt, ganz an Laokoon; Haltung, Bewegung, ja selbst die Windungen der Schlange gemahnen an diese berühmte Gruppe. Dass bei einem Meister von der Bedeutung Colins an eine strenge Kopie nicht zu denken ist, erscheint wol als selbstverständlich. Die augenfällige Benützung des klassischen Bildwerkes ist uns nur ein neuer, und zwar der beste Beweis, dass Colin sehr ernste und gründliche Studien nach der Antike betrieben hat und dass er die Früchte dieser Studien gehörigen Ortes sehr geschickt zu verwerten verstand. Im Übrigen verweise ich auf die erwähnte Beschreibung des Denkmals von Freiherrn von Sacken.

8.

Das Grabmal der Frau Katharina von Loxan in der Hofkirche zu Innsbruck (1580—1581).

In dem Gewölbe unter der breiten marmornen Treppe, welche aus der Innsbrucker Hofkirche hinauf zur „silbernen Kapelle“ führt, steht das Grabmal der Frau Katharina von Loxan, Tante der

[1]) Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereins zu Wien XXI, 137 f.

Philippine Welser. Schon der erste Blick auf dieses Denkmal erinnert an den Meister des Grabmals der Philippine und eine nähere Betrachtung der Zeichnung und Modellirung der dargestellten Persönlichkeit, namentlich des Kopfes, der Arme und Hände läßt auch den weniger Kunstverständigen in dieser Arbeit die Hand Alexander Colins erblicken. Man schrieb dieses Grabmal auch allgemein diesem Meister zu, obwol bisher kein urkundlicher Beleg für diese Annahme vorlag. Trotz langer Nachforschung konnte auch von mir nur eine einzige Notiz aufgefunden werden, welche uns darüber urkundliche Gewissheit gibt. Diese Notiz enthält ein Protokoll über die Erläße der Hofkammer vom Jahre 1584. Dasselbe registrirt unterm 5. Dezember einen Befehl an die o. ö. Kammer, dem „Alexander Colin, Bildhauer, für die ir (Sr.) Durchlaucht vorigen Gemahl (Philippine Welser) und weiland Frauen von Loxan Begrebnus verbrachte Steinwercharbeiten 650 fl. zu bezahlen." Das Grabmal der Frau von Loxan ist somit gleichzeitig mit jenem für Philippine Welser angefertigt und wie dieses von der tirolischen Kammer bezahlt worden. Beide Damen aber starben im April 1580.

Das aus Tiroler Marmor angefertigte Grabmal der Frau von Loxan besteht in einem 2 m langen, 72 cm hohen und 68 cm breiten, freistehenden Sarkophag, auf welchem die lebensgroße Gestalt der Verblichenen liegt. Die Seitenwände sind durch je einen Pilaster in zwei ganz flache Felder getheilt. An der vorderen Schmalseite trägt eine Tafel folgende Inschrift: „Im 1580 Jar den 15 April ist gestorben die edl tugentsamb Frau Katharina von Loxan Witteb geborne Adlerin deren Seel Gott genedig und ein frolich Auferstehung verleihen well Amen." Ueber dieser Inschrifttafel ist das von zwei Genien mit gesenkten Fackeln gehaltene Wappen der Verstorbenen angebracht. Wie auf allen Grabmälern Colins, auf denen die verstorbene Persönlichkeit in Lebensgröße abgebildet erscheint, hat der Meister auch hier das Bild der Frau Loxan in edler Ruhe schlummernd auf den Sarkophag gebettet. Ihr nach keiner Seite sich neigender Kopf ruht auf zwei niederen Kissen; die auf dem Leibe übereinander gelegten Hände halten den Rosenkranz mit angehängtem verhältnismäßig großen Kreuze. Die feine Charakterisirung des Antlitzes der alten Dame läßt schließen, daß der Meister ein gutes Porträt oder eine Todtenmaske benützte. Frau von Loxan war demselben wol auch schon seit vielen Jahren persönlich bekannt. Arme und Hände haben nicht blos dieselbe Lage, sondern sind auch mit derselben Empfindung gearbeitet, wie wir sie am Grabbilde der Philippine Welser finden. Die Behandlung der Hände, durch welche

Colin das hohe Alter der dargestellten Persönlichkeit charakterisirt, ist meisterhaft. Die Architektur des Grabmals und die darin angebrachte wenige Ornamentik gehören, wie überhaupt Alles, was Colin geschaffen hat, der Renaissance an.

9.

Das Grabmal der Philippine Welser in der Kapelle der Hofkirche zu Innsbruck (1580—1581).

Am 24. April 1580 starb im Schlosse zu Ambras die erste Gemahlin des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, Philippine Welser. Der ihren Tod tief betrauernde Gatte errichtete ihr in der von ihm 1578 erbauten, an die Hofkirche anstoßenden Kapelle ein Grabmal, dessen Herstellung er dem stets hochgeachteten Meister Alexander Colin übertrug.

Bisher wurde dieses Grabmal lediglich auf Grund traditioneller Nachricht als Werk dieses Meisters bezeichnet; selbst Primisser spricht nur die „Vermuthung" aus, dass der Meister desselben der gleiche sei, welcher am Grabmale Maximilians gearbeitet hat[1]). Urkundliches hierüber ist bisher nicht bekannt geworden. Werke Colins, welche wie dieses Grabmal und jenes für Erzherzog Ferdinand selbst unmittelbar unter dessen Augen und persönlicher Einflussnahme angefertigt worden sind, gaben den landesfürstlichen Behörden keinen Anlass zu vielen schriftlichen Aufträgen, Gutachten und Verhandlungen. Nur die landesfürstliche Kammer, welche die vom Landesfürsten bestellten Werke ganz oder theilweise zu bezahlen hatte, bricht noch in solchen Fällen mit obligaten Seufzern das Schweigen. Außer der oben (Grabmal Loxan) erwähnten Notiz von 1584 nennt noch eine zweite den Meister dieses Grabmals. Nach dem ihr am 30. August 1580 zugekommenen Auftrage hatte die Kammer dem Bildhauer Colin, welcher „die Steinwerchsarbeit zur Begrebnus der Fraw Philippine von Oesterreich" zu verfertigen hatte, 50 fl. und dem Hofschlosser Hans Beck, welchem die Verfertigung des Gitters zu diesem Grabe[2]) übertragen worden war, 100 fl. auf Rechnung

[1]) Denkmäler in der Kirche zum hl. Kreuz in Innsbruck, S. 77.

[2]) Dieses Gitter ist offenbar nicht ausgeführt worden. Gegenwärtig wird das Grabmal gegen den Andrang des Publikums durch eine aus wenigen Eisenstäben bestehende Schranke geschützt.

zu bezahlen. Aber auch von Colins Sohne erfahren wir, daſs ſein Vater der Meiſter dieſes Werkes iſt. In ſeiner mehrerwähnten Denkſchrift ſagt nämlich derſelbe ausdrücklich, daſs ſein Vater „Irer (Sr.) fürſtlichen Durchlaucht Gemahl, Philipina, nach derſelben Ableiben ire Marblſtein-Begrebnus" verfertiget habe. Auf dieſes Werk bezieht ſich wol auch der Befehl des Erzherzogs an die Kammer vom 16. Jänner 1581 dem Alexander Colin 200 fl. und den Bildſchnitzern Andrä Gliſer und Hans Conrad je 30 fl. für ihre Arbeit zu bezahlen. Andrä Gliſer aber iſt kein anderer als der bereits ſchon einmal erwähnte Andreas Clievere, welcher 1554 in die Innung der Bildhauer und Steinmetzen von Brüſſel aufgenommen und höchſt wahrſcheinlich ſchon 1567 von Colin aus den Niederlanden hieher gebracht wurde. Die beiden „Bildſchnitzer" ſtanden alſo dem Colin in dieſer Arbeit thätig zur Seite. Das Grabmal ſelbſt wurde 1581 vollendet und aufgeſtellt. Der hiezu verwendete Marmor wurde im Thale Ratſchinges bei Sterzing gebrochen und eignet ſich, wie dieſes Grabmal beweiſt, durch ſein gleichmäßiges feines Korn auch zu feineren Skulpturen. Das Weiß dieſes Marmors iſt kein kaltes trockenes, ſondern hat einen dem Auge wolthuenden wärmeren Ton.

Das Grabmal der Philippine Welſer befindet ſich in der von Erzherzog Ferdinand erbauten, an die Hofkirche anſtoßenden „ſilbernen" Kapelle. Es beſteht zwar, wie das der Frau von Loxan, in einem Sarkophage mit darauf gelegtem lebensgroßen Bildniſſe der Verſtorbenen, dasſelbe ſteht jedoch nicht frei wie das letztgenannte, ſondern iſt in einer Niſche der Kirchenmauer ſo eingeſetzt, daſs nur die vordere Seite desſelben und das auf dem Sarkophag liegende Bildnis ſichtbar ſind. Die dem Beſchauer zugekehrte Seite des im italieniſchen Renaiſſanceſtile gehaltenen, 2,5 m langen und 91 cm hohen Sarkophags iſt durch zwei Pilaſter, deren Füllungen mit chriſtlichen Symbolen geſchmackvoll ornamentirt ſind, in drei Theile getheilt, von welchen der mittlere durch eine Inſchrifttafel ſo verdeckt wird, daſs ſelbſt von den beiden Pilaſtern noch ein Stück dahinter zu ſtehen kommt. Warum der Meiſter nicht unmittelbar das Mittelfeld ſelbſt für die Inſchrift benützt, ſondern dazu eine eigene Tafel verwendet hat, iſt nicht einzuſehen. Die Inſchrift lautet:

Ferdinandus dei gratia archidux Austriae, dux Burgundiae, comes Tirolis, Philippinae conjugi charissimae fieri curavit. Obiit XXIV. mensis Aprilis, anno salutis MDLXXX.

Auf dem Sarkophag liegt die lebensgroße Gestalt der Philippine, auf einen Teppich mit reichem Dessin gebettet; das Haupt ruht auf zwei über einander gelegten Kissen. Kopf, Arme und Hände haben völlig dieselbe fein gefühlte Bewegung wie am Bilde der Frau von Loxan. Die über einander gelegten, mit Empfindung modellirten Hände mit zart abgerundeten Fingern halten den Rosenkranz mit dem großen Kreuze und dem darauf angebrachten Christusbilde. Das Antlitz der sanft schlummernden Welser ist das Porträt aus ihren alten Tagen, ein Frauenkopf, der die gepriesene Schönheit der Augsburger Patriziertochter nur im Profil noch erkennen läßt. Colin hat nicht daran gedacht, einstiger Schönheit Rechnung zu tragen, wie er auch sonst bei allen seinen Grabmälern die Verstorbenen lediglich nach ihrer letzten Erscheinung dargestellt hat.

Die zwei äußeren Felder am Sarkophag, von denen jedes eine Breite von 71 cm und eine Höhe von 61 cm hat, enthalten im Relief ausgeführte symbolische Darstellungen, welche auf die Tugenden der erzherzoglichen Gemahlin Bezug haben; im Felde rechts die leiblichen Werke der Barmherzigkeit, links die Erschaffung der Eva und theils symbolische, theils biblische Darstellungen der christlichen Glaubenslehre. Die eine Hauptfigur im Vordergrunde, welche in der ausgestreckten Rechten einen Kelch, in der Linken ein Buch hält, symbolisirt die christliche Kirche. Die ganz im Hintergrunde sichtbare Stadt ist Innsbruck mit dem Innthore. Die beiden Reliefs, deren Figuren im Vordergrunde kühn herausgemeißelt sind, müssen zu den vorzüglichsten Arbeiten Colins gezählt werden und schließen sich den besten Arbeiten der Renaissance-Meister Italiens ebenbürtig an. In der Behandlung nackter Körper bekundet Colin ungewöhnliche anatomische Kenntnisse und feines Gefühl für Formen- und Linienschönheit.

Die angestrebte perspektivische Wirkung erzielte der Meister durch die glückliche Gruppirung der Figuren im Vorder-, Mittel- und Hintergrund.

Das ganze Grabmal wird von einem in die Mauer gebrocher flachen Bogen überwölbt, dessen Archivolte mit zierlichen En köpfen aus Marmor geziert ist und dessen Schluss oben ein K ment bildet, mit Emblemen des Todes, an das sich tra Genien lehnen.

10.

Das Grabmal Erzherzogs Ferdinand in der Kapelle der Hofkirche zu Innsbruck (1588—1596).

Wie schon eine Inschrift am Grabmale Erzherzogs Ferdinand besagt, hat der durch seinen Kunsteifer berühmte Tiroler Landesfürst bereits zu seinen Lebzeiten für die Herstellung einer seiner Persönlichkeit würdigen Grabstätte gesorgt. „Hoc sibi monumentum mortis memor vivus constituit.“ Und was das Monument in goldenen Lettern verkündet, wird von den allerdings nur in bescheidener Anzahl noch vorhandenen Akten der erzherzoglichen Kanzlei bestätigt.

Aus einem Schreiben der landesfürstlichen Kammer an Erzherzog Ferdinand vom 21. März 1588 erfahren wir, dass der Erzherzog zu dieser Zeit wegen seines Grabmals bereits mit Alexander Colin verhandelt hatte. Die Kammer sollte nämlich den Meister in Betreff der Kosten desselben vernehmen und dem Erzherzog darüber ihr Gutachten erstatten. Colin übergab seinen Voranschlag, nach welchem er für seine Arbeit allein 2240 Gulden forderte. Die Kammer aber lehnte, auf ihre Unkenntnis der Sache sich berufend, die verlangte gutächtliche Aeußerung ab, wie auch die Bezahlung des Grabmals, da sie nicht einmal den Vorschuss von 300 Gulden auszuzahlen in der Lage wäre. Der Hofbaumeister Albrecht Lucheſe selbst war abwesend, auch hatte Colin, welcher mit demselben in schlechtem Einvernehmen stand, dessen Begutachtung entschieden abgelehnt. Der Erzherzog belastete in der Folge die Kammer mit keinen weiteren Auslagen für sein Grab, nur verlangte er von derselben im April 1589, dass sie die Unkosten des Eisengitters trage, welches er im abgelaufenen Jahre durch seinen Hofschlosser Hans Beck in der Kapelle, „alda wir unser eigne Sepultur zuerichten“ herstellen ließ[1]). Ueber die Grabarbeit schweigen nun die Regierungsakten und nur aus der mehrerwähnten Denkschrift Abraham Colins erfahren wir noch Einiges über den Fortgang derselben. Darnach hat der Erzherzog in seiner letzten Lebenszeit mit großer Ungeduld die Herstellung des Grabmals selbst geleitet und gefördert. Um die für

[1]) Dieses nüchterne, aus Stabeisen verfertigte Gitter vom Jahre 1588 mit den in den Kreuzungspunkten darauf gepressten Knöpfen, verglichen mit dem kunstgerechten Rundeisengitter am Eingang der 1578 erbauten Kapelle deutet auf eine bedeutende Wandlung im Kunsthandwerk des Schlossers. Es ist, als ob in dieser kurzen Spanne Zeit (1578—1588) das feine Gefühl für die Behandlung des Materials dem Schlosser verloren gegangen wäre.

dasselbe bestimmten Reliefs schneller zu Stande zu bringen, wollte der Erzherzog hiezu Alabaster verwendet wissen und schickte deswegen im September 1590 Alexander Colin nach Fleims in Südtirol und im Sommer 1591 nach Scharl an der Engadiner Grenze, um dieses Material zu gewinnen. Colin soll zwar nach Durchsuchung von Berg und Thal Alabaster gefunden haben, aber nicht in jener Größe, welche die Reliefs verlangten. Eine zweite Reise Colins zur Auffindung von tauglichem Alabaster blieb ebenfalls erfolglos und so entschied sich der Erzherzog für den Tiroler Marmor. Während der Ausführung des Grabmals kam Erzherzog Ferdinand oft in die Werkstätte des Meisters, mit welchem er alle Details besprach und demselben während der Arbeit zusah. Ganz besondere Aufmerksamkeit widmete er der Anfertigung seines Bildnisses. Als er daran einen Mangel fand, musste Colin ein neues anfertigen und zu demselben ein taugliches Stück Marmor brechen lassen. Das Grabmal muss daher in seiner Anordnung als im Plan des Erzherzogs selbst gelegen betrachtet werden. Der Erzherzog, welcher das Werk noch zu Lebzeiten vollendet sehen wollte, drängte Colin in dieser Grabarbeit derart, dass derselbe, wie sein Sohn versichert, „früh und spat, Tag und Nacht" damit sich beschäftigte. Ferdinand erlebte jedoch die Vollendung seines Grabmals nicht. Er starb am 24. Jänner 1595. Mit einemmale tritt nun die landesfürstliche Kammer für die möglichst schnelle Herstellung des Grabes ein und fordert bald nach dem Ableben des Landesfürsten die Zollämter in Fernstein und Finstermünz auf, dem Bildhauer Colin 200 Gulden (jedes Amt 100 Gulden) zu bezahlen, „dann er (Colin) sollich Geld zu eilender Verfertigung irer Durchlaucht Begräbnusarbeit höchlich bedürftig." Die irdischen Ueberreste des Erzherzogs wurden jedoch erst anderthalb Jahre nach seinem Tode, nämlich am 28. Juli 1596 beigesetzt.

Bei der Anfertigung des erzherzoglichen Grabmals war Abraham Colin seinem Vater thätig zur Seite gestanden, „in welcher Arbeit" aber, klagt der dabei verunglückte junge Colin, „ich leider im 96isten Jar (1596) um mein Schenkl kummen, also zu einem tadelhaften Mann dadurch worden bin."

Das Grabmal Erzherzogs Ferdinand befindet sich in derselben Kapelle, in welcher er seiner ersten Gemahlin, Philippine Welser, ein Denkmal gesetzt hat. Doch sind hier die Grabmäler der im Leben Vereinten durch das bereits erwähnte, die Kapelle in zwei Hälften theilende Eisengitter völlig getrennt. Die 1578 vollendete, 1587 erweiterte Kapelle trägt wie die anstoßende, 1563 vollendete Kirche die Signatur des noch nicht ganz vollzogenen Überganges von

der Gothik zur Renaissance. Die im Stile der Renaissance gehaltenen Pilaster der Kapellenwände tragen nämlich ein gothisches Netzgewölbe, dessen marmorne Rippen wieder mit Renaissance-Ornamenten geschmückt sind.

Die Kapelle hat der Erzherzog wol schon bei ihrem Bau für sich und seine Familie zur Grabstätte ausersehen und daher zur Aufnahme der Monumente vier Nischen von verschiedener Größe in die östliche Mauer derselben brechen lassen. Für sein Grabmal bestimmte er eine Nische innerhalb des eisernen Gitters, durch welches die Kapelle in zwei Hälften getheilt erscheint. In seinem am 18. Juni 1594 errichteten Kodizille verordnete er darüber Folgendes: „Dieweil wir das Orth zu unserm Grab in bemelter Capellen innerhalb des Eisen Gätters auf der linggen Hand erwellet, und dasselbig Orth mit schwarzem Marmblstein und weissem Bildwerch zueberaiten, auch ainen Pogen in der Kirchmauern fueern und machen lassen, wie solches alles augenscheinlich zu sehen ist, so schaffen und wellen wir, das under und in demselben Pogen, unden in der Erd, so weit in die Kirchmauer gebrochen, und es allso gericht werde, das der Sarch mit unserm Todten Cörpl in der Mauern, sovil sein kan, doch dergestalt dargestelt werden müge, das derselbig Sarch mit allen Orthen, und allenthalben in und under der Erden lige, und mit derselben umbgeben und bedeckht seie." Der Erzherzog verlangt in diesem Kodizill ferner, dass sein Leibharnisch sammt dem Helm und dem Schwerte neben seinem Grabe angebracht, „auch ain Fanen, von der Maur in die Capelln hangend, aufgesteckht werde, wie wir dann solches alles verordnet haben, und unser Rath und Camersecretary Jacob Schrenckh von Nozing hierinnen Bericht geben wirdet kuenden"[1]).

Nach dieser letztwilligen Verfügung des Erzherzogs war zu dieser Zeit sein Grabmal in der Hauptsache schon angefertigt, die Bogennische in die Kirchenmauer gesprengt, mit schwarzem Marmor belegt und das „weisse" d. h. marmorne „Bildwerk" hergestellt, „wie solches alles augenscheinlich zu sehen" war.

Die mit einem Rundbogen abschließende Nische hat eine Tiefe von 3′ 3½″, eine Breite von 9′ 2″ und eine Höhe von 12½′. Wand- und Seitenflächen sind ganz mit polirtem schwarzem Marmor bedeckt, am Rande jedoch mit Borduren von weißem Marmor eingefasst, in welche eine fortlaufende Perlenschnur von schwarzem Marmor eingelegt ist. Das 6′ 4″ große, aus einem tadellosen Stück

[1]) Primisser, Denkmäler ꝛc., 69.

Ratschingeser Marmor gemeißelte Bildnis des Erzherzogs liegt auf einer nur 8″ über den Fußboden der Kapelle ragenden Estrade. Zunächst um ihn herum sind in dieselbe 26, in farbiger Marmormosaik meisterhaft ausgeführte Wappen der österreichischen Erbkönigreiche und Länder eingelegt[1]), an den drei Wänden der Nische aber sind zu unterst die marmornen Reliefbilder, welche die vornehmsten Erlebnisse des Verstorbenen bildlich verewigen, angebracht. Über den zwei Reliefbildern der mittleren Wandfläche prangt das in leuchtenden Farben ausgeführte Marmormosaik des großen Wappens des Erzherzogs und darüber auf halber Höhe der Nische stehen auf einfach gegliederten Gesimsen die 2′ hohen Statuetten St. Leopold, St. Franziskus und St. Georg, an der linken Seitenfläche St. Jakob und an der rechten, welcher das Bildnis des Erzherzogs zugekehrt ist, Christus am Kreuze mit Maria und Johannes.

Das ganze Grabmal macht sowol durch das Material, aus dem es angefertigt worden ist, als durch die Anordnung des Einzelnen einen äußerst vornehmen Eindruck. Der Verstorbene selbst erscheint in porträtähnlicher Gestalt auf kalte, aber kostbare Fliesen gebettet; nur dem schlummernden Haupte ist ein Kissen untergelegt. Über der Kriegsrüstung trägt der Erzherzog den Fürstenmantel, welcher, um den eingelegten Wappen ihren Platz nicht zu beeinträchtigen, an den Seiten fast linear abgegrenzt wurde. Den Hermelinkragen ziert das goldene Vließ. Der Mantel muss hier die Decke ersetzen, auf welche Colin sonst die abgebildeten Persönlichkeiten zu betten pflegt. Das Haupt des mit ein wenig geöffnetem Munde und gefalteten Händen schlummernden Erzherzogs wird vom Fürstenhut bedeckt. Der zur Rüstung gehörige, mit Federn gezierte Helm liegt zu seinen Füßen. Die ganze Adjustirung ist vorschriftsmäßig gehalten; die steife, starre Rüstung, wie alles Detail am Grabmal auf das Sorgfältigste ausgeführt. Die vier, aus Marmor von Ratschinges angefertigten Reliefbilder, welche gleich hinter dem Bildnisse des Erzherzogs die drei Wände der Nische zieren, stellen vor:

---

[1]) Die Wappenschilde sind in folgender Ordnung angebracht. Zu Häupten des Erzherzogs: Alt- und Neuösterreich und Böhmen; rechtseitig: Ungarn, Burgund, Steiermark, Krain, Schwaben, Burgau, Tirol (Adler ohne Kranz), Kiburg, Elsass, Portenau; linkseitig: Kastilien, Brabant, Kärnten, Würtemberg, Land ob der Enns, Habsburg, Pfirt, Görz, Slavonien, Friesland; zu Füßen: Nellenburg, Cilli und Hohenberg. Zu den in den heraldischen Farben ausgeführten Wappen wurde polirter Marmor entsprechender Farbe, für Blau lapis Lazuli verwendet.

1) Die Schlacht bei Mühlberg (1546), an welcher Erzherzog Ferdinand mit seinem Vater siegreich theilgenommen. Links im Vordergrunde erblickt man Kaiser Karl V. und König Ferdinand zu Pferd, vor ihnen kniet der gefangene Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen, die Gnade des Siegers erflehend, hinter diesem das sächsische Gefolge. Die übrige Fläche des Bildes füllen Reitergruppen und Fußvolk. Im Hintergrunde erblickt man in waldiger Gegend die Stadt Mühlberg.

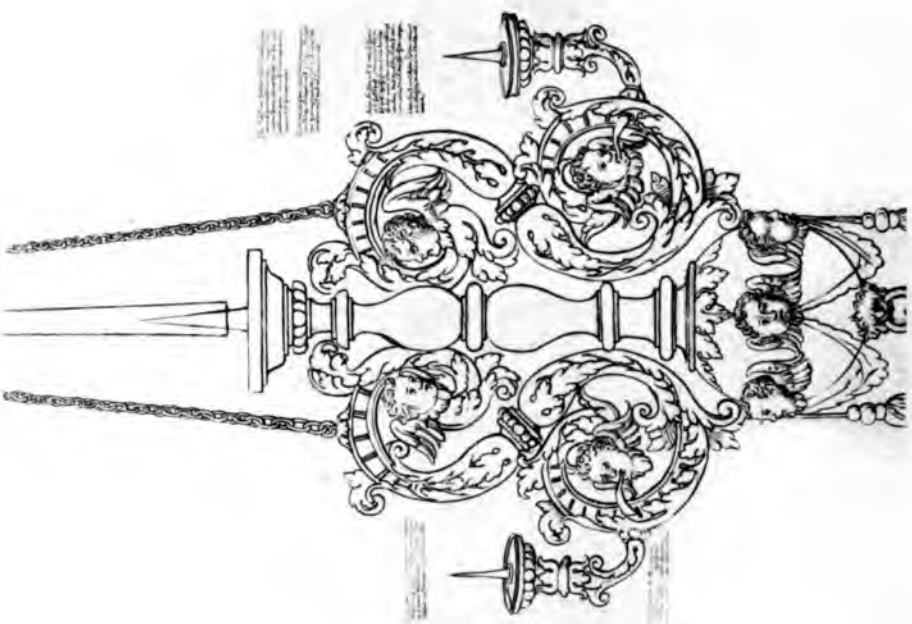
2) Erzherzog Ferdinand wird von König Ferdinand mit der Statthalterschaft von Böhmen betraut (1548). Der Akt ist in einen großen Saal verlegt, dessen Decke von zwei Säulen getragen wird. Vor dem Throne, an dessen Stufe der Erzherzog knieend mit der ihm zugedachten Würde von seinem Vater betraut wird, stehen in weitgedehntem Kreise die Großen des Reiches.

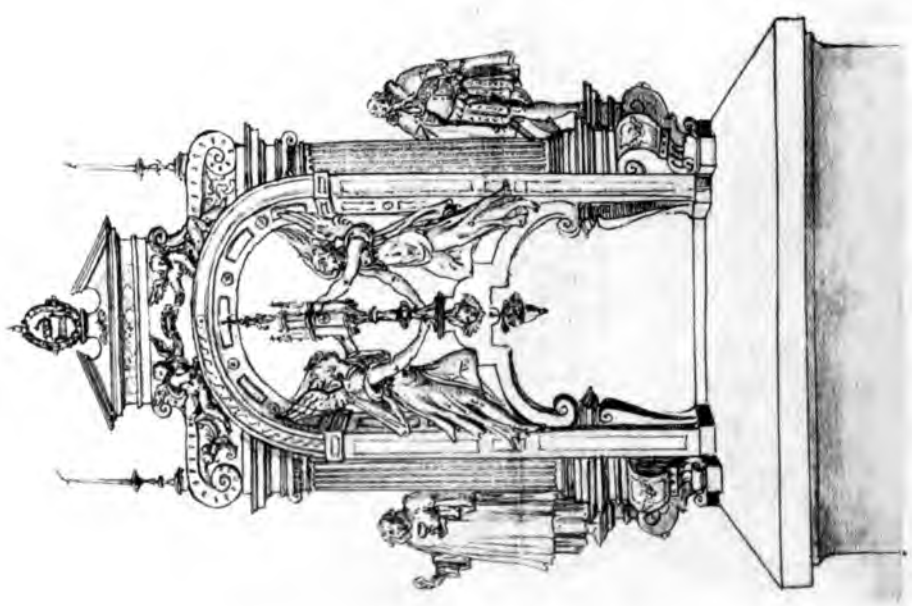
3) Episode aus dem Feldzug des Erzherzogs gegen die Türken 1556, nämlich die Erstürmung einer Festung, wahrscheinlich Korothna.

4) Eine Episode aus dem Feldzug des Erzherzogs gegen die Türken 1566. Ein gefangener türkischer Kommandant, wahrscheinlich der Bey von Stuhlweißenburg, erfleht knieend die Gnade des Erzherzogs, dessen Physiognomie aus jüngerer Zeit Alexander Colin mit bewundernswerter Feinheit und Sicherheit in dem kleinen Stückchen Marmor wiederzugeben verstanden hat.

Die Reliefs an den Seitenwänden der Nische haben eine Breite von 72 cm, die zwei an der Hauptwand angebrachten aber eine Breite von 118 cm. Die Höhe ist bei allen vier Reliefs dieselbe, nämlich 77 cm. Sie tragen völlig den Charakter der Reliefbilder am Grabmale Maximilians, sind von gleicher Auffassung und bis ins Detail sorgfältig behandelt. Ueber jedem Reliefbilde steht eine weitläufige Inschrift in lateinischer Sprache, welche jedoch sehr allgemein gehalten ist.

Ob das ganze Grabmal, also auch das aus farbigen Steinen hergestellte Wappenmosaik von Colins Hand angefertigt worden ist, möchte ich bezweifeln, obwol Colin seine bewundernswerte technische Fertigkeit nach so vielen Richtungen bethätigt hat. Die Wappen sind wahrscheinlich italienische (Florentiner-)Arbeit. Von Colin ist jedenfalls der ganze sonstige figurale und ornamentale Theil des Denkmals, nämlich die Figur des Erzherzogs, die vier großen Reliefbilder, die Statuetten der vier Heiligen, die Kreuzigungsgruppe und die sonstigen Ornamente in Marmor. Die in dem weißen Marmor schwarz schraffirte Ornamentik, welche an der vorderen Seite der Estrade des erzherzoglichen Grabmals angebracht ist, finden wir in





dieſer Art hierorts zum erſten Male in Anwendung gebracht auf der großen Grabſteinplatte, welche die Söhne des erzherzoglichen Architekten Giovanni Lucheſe ihrem im Jahre 1581 verſtorbenen Vater geſetzt haben. Darauf ſind nicht blos Ornamente, ſondern auch Figuren und Landſchaft in dieſer Manier ausgeführt[1]). Der für das Bildnis des Erzherzogs, die Reliefbilder und Heiligenſtatuetten verwendete Marmor wurde wie jener zum Grabmale der Philippine Welſer im Thale Ratſchinges bei Sterzing gebrochen. Wie man gerade am Grabmale des Erzherzogs bemerken kann, eignet er ſich zwar weniger als der carrariſche für Reliefs in kleinem Maßſtabe, wol aber beſonders zu größeren Figuren, welche durch ſeinen weichen, warmen Ton außerordentlich gewinnen. Die Provenienz des ſchwarzen Marmors iſt unbekannt. Nach der Größe der hier in Anwendung gekommenen Platten zu ſchließen, ſtammt er eher aus Belgien als aus der Trientner Gegend, in welcher ſelbſt die kleinen, für das Grabmal Kaiſer Maximilians nothwendigen Stücke nur mit Mühe gewonnen werden konnten.

Der letztwilligen Anordnung des Erzherzogs Ferdinand zufolge iſt neben ſeinem Grabmale auch ſeine Leibrüſtung angebracht worden. Das dazu gehörige Schwert iſt leider abhanden gekommen. Zur Anfertigung und Ausſteckung einer Fahne, welche nach letztwilliger Anordnung Ferdinands „von der maur in die capelln hangend, aufgeſteckt“ werden ſollte, ſoll es nie gekommen ſein, dagegen prangt an der Mauer links neben dem Grabmal der in Holz geſchnitzte prachtvolle Todtenſchild des Erzherzogs.

11.

Arbeiten für die Kirche in Seefeld (1581). Zeichnungen für Kleinkünſtler.

Alexander Colin hatte die beiden Grabmale für Frau von Loxan und Philippine Welſer noch nicht vollendet, als ihm außer zwei für die Barfüßer in Innsbruck beſtimmten, nicht näher bezeichneten Bildern auch verſchiedene Arbeiten für die alte, von den Tiroler

---

[1]) Dieſe Grabſteinplatte, auf welcher auch der Architekt ſelbſt und deſſen Gattin in dieſer Manier abgebildet zu ſehen ſind, bewahrt ſeit Auflaſſung des alten Innsbrucker Friedhofes das Landesmuſeum.

Landesfürsten erbaute und in Stand gehaltene Kirche in Seefeld aufgetragen wurden. Erzherzog Ferdinand interessirte sich ebenfalls für dieses Gotteshaus, in welchem er eine „neue Capelle" herstellen ließ [1]). Im Jahre 1583 machte er dahin zu Fuß eine Wallfahrt und da bei dieser Gelegenheit 2000 Menschen aller Stände daselbst zusammengeströmt sind, scheint dort ein besonderes kirchliches Fest stattgefunden zu haben, welches die Veranlassung der Bestellung verschiedener neuer kirchlicher Einrichtungsgegenstände gewesen ist. Statt des alten, theilweise zerbrochenen Hochaltars mit dem „Gmäl" der „Milserischen Gschicht" [2]) sollte Colin einen andern Altar herstellen, ferner ein Sakramentshäuschen von Marmor, zwei marmorne Opferstöcke, eine architektonische Holzverkleidung des eisernen Tabernakels und zwei „Wandelstangen". Zu allen diesen Gegenständen, mit Ausnahme der „Wandelstangen", die Colin durch zwei Luster ersetzt wissen wollte, machte 1581 der Meister Zeichnungen, welche er der Regierung vorlegte und die noch heute den betreffenden Akten beiliegen. Die bedeutendsten Stücke sind der Altar und die Luster, daher wir auch dieselben etwas näher beschreiben wollen.

Bezüglich des Altars war dem Meister die Aufgabe gestellt: es soll derselbe „vornen und zurugg (vorne und zurück) gleich und durchsichtig, auch zierlich und sauber gemacht werden."

Colin löste diese Aufgabe in der einfachsten Weise, indem er als Leitmotiv eine Portalanlage mit verhältnismäßig einfacher, aber nichtsdestoweniger reicher Gliederung wählte. Die vorliegende Zeichnung zu dem Altar ist eine perspektivische Skizze, wie sie zum leichten Verständnis für den Laien noch heute von den Meistern in ähnlicher Weise entworfen wird, eine Federzeichnung, welche mit Ausnahme weniger Striche mit freier Hand angefertigt und mit Tusch leicht schattirt wurde. Nur in den tiefsten Schatten sind ein paar kräftige Federstriche mehr angebracht.

Der Gesammtaufbau des Altars ist ein äußerst glücklicher. Zwei schlanke Pilaster tragen einen reich kassetirten Bogen, dessen

---

[1]) Über den Bau der Kirche in Seefeld vgl. Abhandlung II, 2, 60 f.

[2]) Diese Geschichte besagt, dass ein übermüthiger Ritter, Oswald Milser, vom Pfarrer verlangt habe, dass ihm das Abendmahl nicht wie gewöhnlich mit der kleinen, sondern mit der großen Hostie, wie sie der Priester empfange, gereicht werde; beim Empfange derselben sei aber der Boden unter dem hochmüthigen Manne gewichen, worauf der erschreckte Priester demselben die Hostie wieder aus dem Munde genommen habe. Das „Gmäl der Milser Gschicht" dürfte in dem in der Kirche noch vorfindlichen, diesen Gedelnden Bilde sich erhalten haben.

Archivolte durch ein Bandornament belebt ist. Rechts und links an der Außenseite der Pilaster ist ein reiches Konsolensystem angeordnet, welches sich rechtwinkelig verschneidet und je einer jonischen Dreiviertelsäule zum Stützpunkte dient. Die Konsolen haben eine entsprechend starke Ausladung, deren Anlauf mit einem vorgelegten plastischen Engelsköpfchen geziert ist.

Die Säulen sind kanellirt, haben einfache jonische Kapitäle und darüber ein vollständiges Gesimse, welches den Bogen in halber Höhe berührt. Der weitere Aufbau ist ein sehr zierlicher. Zwei langgezogene Voluten, aus deren Auge ein Rankenornament sich entwickelt, bilden die Stütze eines weiteren kleineren Gesimses, welches von einem gebrochenen Giebel bekrönt wird. Den Abschluss bildet ein am Scheitel des Giebels freistehender, den österreichischen Bindenschild umschließender Lorbeerkranz. Auf den Voluten selbst ruhen zwei kleine Sockel, die je einem Leuchter zur Stütze dienen. So ist der Altar nach oben vollendet abgeschlossen und die Aufgabe in glücklichster Weise gelöst.

Den figuralen Theil dieses Altars berücksichtigt Colin nicht in zweiter Linie. Zwei reich drapirte Engelsfiguren, welche eine Monstranze halten, die zur Aufnahme der dem Ritter Milser gereichten und wieder abgenommenen Hostie bestimmt ist, füllen den Bogen und knieen in freier Bewegung auf einem volutenförmigen Unterbau, welcher mit der Mensa des Altars durch zwei langgestreckte Konsolen sich verbindet.

Trotz der Flüchtigkeit der Skizze ist auch der Entwurf der Monstranze von Interesse. Das Gerippe derselben ist noch gothisch, der Fuß jedoch schon im Stile der Renaissance ausgeführt und an demselben das von den Goldschmieden des 16. Jahrhunderts mit Vorliebe benützte Ananasmotiv angewendet.

Den Glanzpunkt des Altars bilden die Figuren des Priesters und des Ritters, welche die „Milserische Geschichte“ repräsentiren. So skizzenhaft auch diese Figuren gezeichnet sind, erkennt man doch aus jedem Striche den Meister. Die Handlung offenbart sich in der Bewegung der dargestellten Persönlichkeiten. Der Ausdruck der Köpfe ist mit den einfachsten Mitteln wirkungsvoll gegeben. Die Gewandung des Priesters und noch mehr die des Ritters ist mit wenigen Strichen klar und deutlich ausgesprochen. Das Kostüm selbst [illegible] Colin seiner Zeit.

wie man in Künstlerkreisen versichert, stets die Entwürfe derselben, so lange sie nicht kommen sind, immer etwas Steifes an

sich tragen, so macht Colin hierin eine Ausnahme. Er ist nicht nur Meister in der Plastik, sondern auch ein vortrefflicher Zeichner, der das figurale Element mit größter Sicherheit behandelt.

Von einer neuen Seite lernen wir den Meister in seinem Entwurfe zu den für die Kirche in Seefeld bestimmten Lustern kennen. Hierin bewährt sich Colin als vollendeter Meister der Kleinkunst. Seine künstlerische Handschrift findet sich in diesem Entwurfe mit überzeugender Wahrheit ausgesprochen; die Sicherheit des Striches, die Gewandtheit in der Behandlung des Akanthus verrathen einen geübten Zeichner kunstgewerblicher Objekte und, da Colin, wie wir an anderer Stelle näher erwähnen werden, urkundlich auch für Goldschmiede gearbeitet hat, so unterliegt es keinem Zweifel, dass er auf die Kleinkunst großen Einfluss genommen und daher seine Bedeutung auch in dieser Richtung hoch angeschlagen werden muss.

Der Aufbau der für die Kirche in Seefeld bestimmten zwei Luster trägt den deutschen Charakter. An einem reich profilirten Hauptstabe hängt die schwere, massige Kugel, die den Seitentheilen sowol zum Ausgang als zur Stütze dient. Die fünf, mit je zwei Engelsköpfen geschmückten Arme des Lusters [1]) bestehen aus reichen Akanthusranken, deren einzelne Blätter sehr charakteristisch behandelt sind. Colin fasst nämlich den Akanthus sehr nahe an der Wurzel durch tiefe, kräftig eingeschnittene Augen zusammen und lässt von dieser Wurzel aus das weitere Blattgefüge rankenartig sich entwickeln. Hier weicht Colin von den italienischen Meistern ab, in diesem Entwurf ist er ganz deutsch. Die Abspitzungen der Akanthusblätter sind lanzettförmig: nur dort, wo dieselben eingerollt sind, findet sich ein mehr der runden Form sich nähernder Schnitt, eine Erscheinung, die wir ausschließlich an deutschen Arbeiten finden.

Ueber die Größe und Schwere des Lusters bemerkt Colin: „Diser Leichter ist 2 Werkschuech $4\frac{1}{2}$ Zoll hoch, wann er aber zu hoch, möcht er umb ain halben Schuech mer oder weniger abkürzt werden und umb sovil dest weniger wurd auch der Leichter wegen, aber sonst nach diser Visir wurd ain Leichter unter ain Centner nit wegen."

Die Kette betreffend bemerkt er: „Die messing Ketten mueß sauber und stark gemacht werden und ob dem Leichter zwen Werk-

---

[1]) In der Zeichnung erscheinen nur zwei solche Arme. Am Rande der Zeichnung bemerkt aber Colin: „Diser Leichter-Schenkl mit zweien Engelsangesichten und Flügln mueßen 5 umb den Leichter sein, fleißig, sichtig und sauber geschnitten werden".

ſchuech hoch ſein und zuſammen geen, damit das Licht unverhindert brynnen kann."

Ueber die Ausführung dieſer bei Colin beſtellten Arbeiten liegt keinerlei Nachricht vor. In der Kirche zu Seefeld iſt meines Wiſſens von dieſen Colin'ſchen Arbeiten nichts mehr zu ſehen. Jedenfalls bleibt es fraglich, ob die beiden Luſter ausgeführt worden ſind, da Colin am Rande des Entwurfs bemerkt: „Es ſtet bei der fürſtlichen Durchlaucht meines gnedigiſten Herrn Willen und Gfallen, ob dieſe Nebenleichter [1]) auch gemacht werden ſollen oder nit."

Vielleicht erbarmt ſich die Neuzeit dieſer ſchönen Arbeit und ſchmückt mit dem ausgeführten Kronleuchter Colins einen Saal des Otto-Heinrichs-Baues zu Heidelberg zum ewigen Gedächtnis des Meiſters, welcher dereinſt dieſen Prachtbau geführt hat.

12.

Das Grabmal der Freifrau Benigna von Wolkenſtein in Meran.

Die Südſeite der Pfarrkirche in Meran ſchmückt ein in Erz gegoſſenes Grabmal aus dem 16. Jahrhundert, welches durch ſeine feine Zeichnung und Modellirung wie durch ſeinen gelungenen Guſs jedem Kunſtverſtändigen auffällt. Dasſelbe wurde errichtet für die am 14. März 1586 verſtorbene Benigna Freiin von Wolkenſtein, geborne von Annenberg, Witwe Wilhelms von Wolkenſtein, und derſelben Tochter Euphroſine, welche wenige Tage nach dem Tode ihrer Mutter das Zeitliche ſegnete. Wilhelm von Wolkenſtein war landesfürſtlicher Rath, Landeshauptmann an der Etſch und Burggraf von Tirol.

Das 123 cm hohe und 74 cm breite Denkmal zeigt eine verhältnismäßig ſtrenge architektoniſche Gliederung. Das faſt quadratiſche Mittelfeld wird von zwei joniſchen Pilaſtern flankirt, die ein ſehr einfach gegliedertes Geſimſe tragen. Ein ungeſchmückter Architrav, der von einer Hängeplatte überragt wird, ſchließt das Mittelfeld. Den unten als Träger des Grabmals angebrachten Konſolen, zwiſchen welchen die Schrifttafel eingelaſſen iſt, entſpricht oben eine Bekrönung,

[1]) Die beiden Luſter oder Leuchter waren beſtimmt, rechts und links vor dem Altar angebracht zu werden, daher die Bezeichnung „Nebenleichter".

die ihrerseits aus zwei streng von einander getrennten Theilen besteht, nämlich aus dem Giebel und dem Untersatz.

Im Giebelfeld ist ein Engelsköpfchen angebracht, welches vollkommen en façe gestellt ist und mit den Flügeln den Raum des Feldes nach Möglichkeit ausfüllt; im Untersatz erscheint die Gestalt Gott Vaters in den Wolken.

Alle Vorzüge der Colin'schen Arbeit trägt die Gruppe des Mittelfeldes; die Figur des Erlösers ist in der Anatomie vollendet, die Neigung des Kopfes mit überzeugender Wahrheit gegeben. Die beiden Gewandfiguren der Jungfrau Maria und des hl. Johannes sind voll edlen Flusses in den Linien, insbesondere erscheinen die Hände der letztgenannten Figur mit Meisterschaft behandelt.

Rechts und links von der Bekrönung des Monuments sind zwei Kindergestalten angebracht, welche in der einen Hand einen Wappenschild, in der anderen die umgestürzte Fackel halten und auf das glücklichste den Raum ausfüllen, der rechts und links vom Giebel frei ist. Die von den beiden Engeln gehaltenen Schilde zeigen die Wappen der Familien Wolkenstein und Annenberg.

An rein ornamentalem Schmucke ist dieses Denkmal arm. Wie bei allen Colin'schen Arbeiten dominirt das Figurale. Wenn auch die Architektur stets mit großem Fleiße und feinem Verständnis behandelt erscheint, so ist der ornamentale Schmuck, mit welchem geringere Meister die Schwächen ihrer Arbeit zu decken suchen, in der Regel sehr untergeordnet oder aber ganz bei Seite gelassen.

An dem vorliegenden Denkmal ist nur das zurücktretende Profil des Hauptfeldes mit einer Blattwelle geschmückt, und die Träger sind in einfachster Weise durch vertiefte Pfeifen mit daruntergestellten erhabenen Knöpfen belebt; das Flugband, welches unterhalb der Schrifttafeln den Raum ausfüllen soll, ist in entsprechend flotter Weise behandelt.

Das ganze Grabmal trägt unverkennbar den Charakter Colin'scher Arbeit, es fehlt aber auch nicht an auffälligen Analogien mit anderen Werken dieses Meisters, so namentlich mit dem Löffler'schen Grabmale. Vor Allem ist es die Figur Gott Vaters, mit welcher hier wie am Löffler'schen Grabmale das Giebelfeld ausgefüllt erscheint. Nicht nur, dass die Haltung des Kopfes, die Stellung der Arme und der Hände und die Verkürzungen genau dieselben sind, wie an der Figur Gott Vaters am Löffler'schen Grabmale, diese Gleichartigkeit erstreckt sich auch auf die Gewandung, an welcher man Falte für Falte gleich behandelt sieht. Die unbedeutenden Verschiedenheiten sind lediglich auf die etwas verschiedene Zeichenflä-

welche bei diesem Grabmal ein Trapez, bei dem anderen ein Dreieck ist, zurückzuführen. Die Behandlung des Christuskörpers erinnert ebenfalls in vielen Stücken an das früher besprochene Grabmal, insbesondere ist die bewegte, scharf ausgesprochene Neigung des Hauptes auf beiden Denkmalen analog. Auch der Rahmen, der das vertiefte Mittelfeld hier allerdings nur auf den beiden Längsseiten umgibt, ist in gleicher Weise profilirt und mit einer Blattwelle geschmückt.

Als der Meister, welcher dieses vortreffliche Werk in Erz gegossen hat, kann mit Bestimmtheit Hans Christoph Löffler bezeichnet werden, da außer dessen Gießerei hierlands keine zweite Kunstgießerei in jener Zeit bestanden hat.

13.

Das Grabmal des Hans Fugger in Augsburg.

Hans Fugger, welcher 1598 starb, scheint schon frühzeitig auf seine Verewigung durch die Hand des Künstlers bedacht gewesen zu sein. Dahin läßt sich wenigstens ein vom Jahre 1580 datirter Auftrag der Regierung von Innsbruck an den Landrichter von Sterzing, Christoph Gröbner, deuten, nach welchem dieser angewiesen wird, die Überführung von Marmor, für Herrn Fugger zu Augsburg bestimmt, zu veranlassen, sobald er von dem Bildhauer Alexander Colin eine Weisung erhalten würde Dieser Bedarf von Marmor für Herrn Fugger stellte sich 1584 ein, in welchem Jahre derselbe mit Colin in nähere Verhandlung in Betreff der Ausführung seines Grabmals getreten ist. Hiezu wurde jedoch von Colin nicht der von ihm zuerst dem Herrn Fugger empfohlene Marmor von Ratschinges, sondern jener von Obernberg verwendet. Seine Ansicht über die Qualität der beiden Marmorgattungen hatte sich inzwischen geändert. Ueber den Marmor von Obernberg äußerte er sich dem Fugger'schen Unterhändler gegenüber, es sei derselbe zwar „subtiler und noch hörter" als jener von Ratschinges, habe aber sonst allerlei Fehler, nämlich „kleine rothe Adern, Gallen, Mail und Flecken". Der Marmorbruch in Obernberg, welcher, wie schon einmal erwähnt, nach Angabe Abraham Colins von dessen Vater Alexander Colin aufgedeckt wurde, lieferte qualitativ sehr ungleiche Stücke. Für

Fuggers Grabmal hatte Colin jedoch ein fast 10 Schuh großes Stück „also schön und on Mangel“ gewinnen können.

Das Grabmal des Hans Fugger besteht, wie R. Vischer in seinem hier fast ausschließlich benützten Aufsatze über dasselbe (Jahrbuch der k. preußischen Kunstsammlungen VIII, 208 f.) berichtet, aus einem Sarkophag von rothem Salzburger Marmor und der darauf gebetteten, aus weißem Marmor gemeißelten Gestalt des Herrn Fugger. „Dieser liegt, im Harnisch, friedlich schlummernd, auf einem reich gestickten Teppich, welcher unter dem Kopfe gerollt ist. Das fein gebildete vornehme Antlitz des Verewigten ist leicht zur Seite gewendet. Die linke Hand ruht auf den Panzerhandschuhen. Die Rechte ist zart auf die Hüfte gelegt“. Das Fugger'sche Grabmal ist jedoch nur theilweise das Werk Colins. Zur Ausführung desselben erhielt nämlich Colin von Fugger ein kleines, in Wachs bossirtes Modell, welches dieser von dem in bayerischem Hofdienste stehenden niederländischen Bildhauer Hubert Gerhard hatte anfertigen lassen. Ueberdies sollte Colin nach Auftrag Fuggers „das Angesicht nicht ausbereiten, sondern allein rauh possiren, dann der Meister so den Patron gemacht, der wird mich seiner Zeit herausen conterfetten und also das angesicht vollend ausbereiten“. Weiter gab Fugger dem Colin den Auftrag, er möge zu Füßen seines Bildnisses und zwar auf der rechten Seite einen Helm, auf der linken Seite aber ein Paar Blechhandschuhe, dem Küriss gleich „darauf hauen“. Der Helm soll, „dieweil es ein Grabstein soll werden und Klag bedeuten“, nicht mit Federn geziert werden. Das Grabmal, früher in der Schlosskirche zu Kirchheim, wohin es 1586 abgeliefert worden ist, steht jetzt in der Ulrichskirche zu Augsburg. R. Vischer fällt darüber folgendes, sicher zutreffende Urtheil: „Man kann vielleicht sagen, dass keine außerordentliche Kunst in dieser einfachen Grabstätte enthalten, dass darin ein gewisses Mittelmaß nicht überschritten sei; aber die schlichte Anordnung, die technische Sorgfalt und der weihevolle Geist des Ganzen vereinigen sich zu einer reinen, wahrhaft monumentalen Wirkung. Kein Grabmal deutscher Renaissance giebt wohl so sehr den Eindruck edler Einfachheit und Ruhe“ [1]).

[1]) Das Grabmal ist, wie R. Vischer berichtet, durch ein reiches, geschmiedetes Rundeisengitter von kunstvoller Arbeit umgeben und es findet sich am Thürschlosse desselben das Monogramm des Meisters H. M. mit der Jahreszahl 1588 angebracht. Diese zwei Buchstaben halte ich für das Monogramm des in jener Zeit weithin bekannten Schlossers Hans Metzger von Augsburg, welcher 1585 Arbeiten für das bischöfliche Schloss Velthurns in Tirol geliefert hat (Vgl. Abhandl. XXIII) und mit welchem auch Verhandlungen

14.

Das Grabmal Alexander Colins im Friedhofe zu Innsbruck.

Alexander Colin wurde im alten, seit 1856 aufgelassenen Friedhofe zu Innsbruck an der Seite seiner 1594 verstorbenen Gattin begraben. Das auf den jetzigen Friedhof übertragene und in der nordöstlichen Ecke desselben aufgerichtete Denkmal wurde, wie man sich beim ersten Blicke auf dasselbe überzeugt, von Alexander Colin selbst, wahrscheinlich schon bald nach dem Tode seiner Gattin angefertigt. Komposition und Behandlung des ganzen figuralen Theiles des Grabmals und die äußerst sorgfältige technische Durchführung weisen unverkennbar auf die Meisterhand Colins. Außer ihm war zu dieser Zeit auch kein Bildhauer von der Bedeutung des Meisters dieses Denkmals in Innsbruck. Das mit vier Reliefbildern und den Wappen der Familien Colin und Fliesschauer ausgestattete Grabmal ist uns leider nicht in seiner ursprünglichen Form erhalten geblieben. Vor seiner Uebertragung aus dem alten Friedhofe in den neuen wurde die Architektur desselben abgeändert, der Unterbau beseitigt und die daran angebrachten Inschriften, vielfach verstümmelt, auf die neue Zusammenstellung übertragen. Von dem ursprünglichen Grabmale besitzt glücklicher Weise das Innsbrucker Museum eine Abbildung, aus welcher seine alte Form noch genau zu erkennen ist. Nach dieser Abbildung war das Monument für direkten Anschluss an die Friedhofmauer konzipirt. Der Haupttheil des einfachen, aber mit Verständnis gegliederten Baues tritt aus der Fläche risalitartig vor und ist mit einem Giebel geschmückt. Das Giebelfeld füllt die von Colin öfters verwendete Figur Gott Vaters aus, während die Giebelschenkel mit zwei Engeln, welche gegen die Mitte sich neigend an deren Enden sitzen, geschmückt sind. Die Seitentheile tragen am Sockel, welcher nahezu die halbe Größe des Gesammtbaues hat, Inschrifttafeln. Die Abänderung oder „Vereinfachung" des Grabmals ist um so mehr zu bedauern, als es in seiner reduzirten Größe für

---

in Betreff der Anfertigung des Gitters zum Grabmale Kaisers Maximilian in Innsbruck gepflogen worden sind, die jedoch schließlich dem Schlosser und Büchsenmeister Georg Schidhammer in Prag übertragen wurde. Hans Metzger war damals (1565) Bürger und Schlosser in München. Oder sollte es zwei Meister dieses Namens, vielleicht Vater und Sohn gegeben haben? Der genannte Schmidhammer verfertigte übrigens das prachtvolle Eisengitter zum Grabmale Kaisers Maximilian I. nicht nach eigener Zeichnung, sondern nach der Zeichnung eines Malers, was wol auch bei dem Gitter am Grabmale Fuggers der Fall gewesen sein dürfte.

das ihm zugewiesene hohe und breite Arkadenfeld zu klein ist und deshalb für den Beschauer viel zu hoch gestellt werden musste. Die Figur Gott Vaters und die einst den Giebel schmückenden Putten [1]) finden sich an dem neu aufgestellten Grabmale nicht mehr. Unter dem Bildnisse Gott Vaters standen die Worte: „Der Vater liebt den Sohn." Ioan. III. 35. Der ursprünglichen Gestalt des Grabmals entspricht gegenwärtig nur noch der mittlere Theil. In den Risalit und in die zurücktretenden Seitentheile sind drei Reliefs eingelassen.

Das mittlere, 70 cm hohe und 61 cm breite Relief stellt die Auferweckung des Lazarus vor. An Christus, welcher in der Mitte des Bildes steht und bei dessen Darstellung Colin mit Bezug auf das dargestellte Wunder die Worte der Schrift: „Vater, ich danke dir, dass du mich erhört hast" im Auge gehabt zu haben scheint, schließen sich rechts und links zwei figurenreiche Gruppen von Männern und Frauen an, in denen der ganze Ernst des eben vollzogenen Wunders ausgeprägt erscheint. Zu Lazarus, der sich mühsam aus dem Grabe erhebt, beugt sich ein Mann, der ihm helfend unter die Arme greift. Im Hintergrunde des Bildes erblickt man eine von Bergen abgeschlossene Landschaft mit tief zurückgehender Perspektive und die Stadt Jerusalem. Unter dem Relief steht die Stelle aus dem von Colin so oft zitirten Evangelium Johannis: „Wahrlich, wahrlich sage ich euch, es kommt die Stunde" ꝛc. Ioan. c. XXV. Die Behandlung des ganzen figuralen Theiles ist die bei Colin herkömmliche, die technische Durchführung sehr sorgfältig. Künstlerisch wertvoller noch als die Figuren des Hauptbildes sind aber die ebenfalls in Relief dargestellten zwei allegorischen Figuren, der Glaube und die Liebe, welche die Seitentheile schmücken. In ihnen vereinen sich alle Vorzüge des Meisters. Namentlich ist die letztere Figur von großer Schönheit.

Die Darstellungen aller drei, in einer Flucht gelegenen Reliefs zeigen sämmtlich den idealen Zug, welcher alle Colin'schen Werke charakterisirt. Um so größer erscheint dagegen der Kontrast, welchen die in der Predella dieses Grabaltars angebrachte Figur hiezu bildet. Nach sehr alter Sitte, auf Grabsteinen durch die Figur eines verwesenden, von Gewürm zerfressenen Leichnams dem Menschen seine Vergänglichkeit vor Augen zu stellen, hat auch Colin auf seinem Grabsteine diese Mahnung an den Tod, wenn auch in weniger

[1]) Der „zwei sehr schön gearbeiteten Genien" erwähnt auch eine Beschreibung des Grabmals im Tiroler Almanach 1804 S. 221.

draſtiſcher Darſtellung uns nicht erſparen wollen. Hier hat der Meiſter den todten, nackten Körper eines bis nahe zum Skelett abgemagerten Mannes abgebildet. Die mit größter anatomiſcher Genauigkeit und Sorgfalt ausgeführte Figur liegt auf einem in feine Falten geworfenen Leintuch, deſſen Enden theilweiſe den Kopf und die Lenden umhüllen, hingeſtreckt. Obwol dieſe Figur für ſich ſelbſt deutlich genug ſpricht, ſetzte Colin doch an den Sockel ſeines Grabmals noch die erläuternden Verſe:

„Alle, die ir fürüber geht,
Gedenkt, bit ich, wies mit uns ſteht,
Was ir ſeit, ſein geweſen wir,
Was wir ſein, wert auch werden ir.
Seht, die ir ſucht viel Freud auf Erden,
All müßt ir unſers gleichen werden,
Ein Todten-Cörpl, wie wir eben,
Villeicht noch heut den Geiſt aufgeben."

Colin, welcher wol ſelbſt dieſe Zeilen verfaßt hat, ſcheint alſo auch Anlagen zum Reimſchmied gehabt zu haben.

Rechts und links von dem „Todten-Cörpl" erblickt man die in der urſprünglichen Form des Grabmals in den Unterbau verſetzten Wappen der Familien Colin und Flieſchauer [1]).

Für die Architektur des Grabmals verwendete Colin grauen polirten Marmor, für die Reliefs Marmor aus Carrara.

Die auf Alexander Colin und ſeine Gattin bezüglichen Grabinſchriften lauten in der urſprünglichen Faſſung wie folgt:

„Hie ligt begraben der ernveſt und kunſtreich Alexander Colin von Mecheln in Brabant, ſo in leben irer r. k. M. Ferdinand und ihrer f. D. erzherzog Ferdinanden zu Oeſterreich hochlobſeligiſter gedechtnuſſen diener und bildhauer gewest, ſo anno 1612 den 17 tag Auguſti in gott entſchlafen. Der allmechtig welle inne und ſeine 5 abgeſtorbne kinder gnedig und am großen tag des herrn mit allen auserwelten ain fröliche urſtend verleihen. Amen."

---

[1]) Im Colin'ſchen Wappen iſt das untere Feld des quergetheilten Schildes ſechsmal geſpalten. Das obere Feld weist zwei Berge, zwiſchen denſelben zwei nach rechts und links ſteigende, unten ſich kreuzende Füllhörner mit einem in ihren Kreuzungspunkt geſtellten Merkurſtabe. Die zwei Berge oder Hügel (Colles) deuten wol auf den Geſchlechtsnamen Colin.

Im Flieſchauer'ſchen Wappen zeigt das rechte Feld des quartirten Schildes über einem Querbalken zwei Eberköpfe, unter demſelben einen Eber- ſb einen rechts ſteigenden Fiſch, das dritte einen rechten higen Rauten, das vierte zwei Ringe übereinander.

„Hie ligt begraben die erntugenthafte fraw Maria Colinin von Mecheln, geborne Flieſchauerin, ſo den andern tag July anno 1594 in gott ſeligklich verſchiden, der welle ier und allen chriſtglaubigen ſeelen eine fröliche auferſtehung verleichen. Amen.“

15.

Das Grabmal des Biſchofs Nas in der Hofkirche zu Innsbruck.

Das von Alexander Colin für den Biſchof Johannes Nas verfertigte, in der Hofkirche zu Innsbruck befindliche Grabmal weicht in der Form von den anderen Denkmälern, welche aus der Werkſtätte dieſes Meiſters hervorgingen, ganz ab. Es iſt nämlich ein einfacher Gruftdeckel mit dem ſchwach reliefirten Bildniſſe des verewigten Biſchofs.

Johannes Nas wurde zu Eltmann in Franken geboren und hatte ſich zuerſt dem Schneiderhandwerk zugewendet, das er auch noch als Biſchof in Ehren hielt, indem er deſſen Zunftzeichen, die Scheere, in ſeinem Wappen führte. Im Franziskanerkloſter zu München, in das er als Laienbruder trat, und ſpäter in Ingolſtadt bildete er ſich mit bewundernswertem Fleiße in den theologiſchen und philoſophiſchen Wiſſenſchaften aus und verband mit ſeinem Wiſſen große Beredſamkeit, ſowie eine große Gewandtheit in den damals in derbſter Form geführten Kontroverſen. Nas wurde ſchließlich Weihbiſchof von Brixen, und Erzherzog Ferdinand berief ihn wiederholt als Prediger oder in ſonſtigen Angelegenheiten nach Innsbruck, wo er auch am 16. Mai 1590 ſtarb [1]). Sein fürſtlicher Gönner ließ dem von ihm hochgeachteten Manne ein Denkmal ſetzen, deſſen Ausführung er ſeinem Hofbildhauer übertrug.

Die irdiſchen Reſte des Biſchofs wurden zuerſt in dem an die Hofkirche anſtoßenden Kapitelhauſe der Franziskaner beigeſetzt, nach der Aufhebung des Kloſters (1786) aber ſammt dem Grabſtein in den an die Kirche der Jeſuiten anſtoßenden Gang übertragen. Der Grabſtein blieb hier bis 1842, in welchem Jahre er in der Hofkirche einen Platz angewieſen erhielt und neben dem linken Seitenaltare in

---

[1]) Eine ausführliche Biographie des Biſchofs Johannes Nas veröffentlichte Johann Bapt. Schöpf im Programm des k. k. Gymnaſiums zu Bozen 1860.

den Fußboden eingelassen wurde. Dass er auch ursprünglich für die horizontale Lage bestimmt war und lediglich den Deckel zur Gruft bilden sollte, beweist der Umstand, dass keine einzige Unterschneidung am ganzen Grabsteine zu finden und die darauf liegende Figur des Bischofs selbst auffallend schwach reliefirt ist.

Der in Lebensgröße abgebildete Bischof ist mit dem bischöflichen Ornate bekleidet, das auf einem Kissen ruhende Haupt mit der Mitra bedeckt. Die Gewandung ist im Faltenwurf sehr einfach, fast zu streng durchgeführt. Die Linien laufen nahezu parallel nach abwärts und lassen nirgends die Körperformen durchblicken, was sonst die Arbeiten Colins charakterisirt. Die Textur der schweren Stoffe ist völlig glatt aus dem Marmor gearbeitet. Die mit den bischöflichen Handschuhen bekleideten Hände, unter welchen die Anatomie vollständig verloren geht, erheben sich nur wenig über den Körper.

Die künstlerische Eigenart des Meisters, welche er bei dieser Arbeit der Bestimmung des Objektes unterordnete, tritt dagegen an dem mit großer Sorgfalt und künstlerischem Geschicke behandelten Kopfe des Bischofs zu Tage. Die individuellen, charakteristischen Züge stellen es außer Zweifel, dass wir es hier mit einem Porträt zu thun haben, allerdings nicht mit dem Porträt eines Lebenden, sondern eines Todten, wie die eingesunkenen Augen und die vertieften Mundwinkel beweisen.

An den Füßen des Bischofs sehen wir eine im italienischen Stile behandelte, mit dem Wappen des Bischofs versehene Cartouche, deren obere Einrollung den Zweck hat, die Sohlen der Schuhe zu verdecken. Leider entging dem Meister dieser glückliche Gedanke bei Anfertigung des für Prag bestimmten kaiserlichen Grabmals, bei welchem der Beschauer den Anblick auf sechs, völlig gleichmäßig behandelte Schuhsohlen genießt. Beim Grabmal des Bischofs Nas hat Colin diesem Uebelstande geschickt aus dem Wege zu gehen gewusst, obwol dieser hier nicht so störend gewesen wäre wie beim Prager Monumente.

16.

Die Reliefs des Hohenhauser-Grabmals im Museum zu Innsbruck.

Über das Hohenhauser'sche Grabmal, von welchem zwei Reliefs das Museum in Innsbruck aufbewahrt, liegen keinerlei urkundliche Nachrichten vor, es wurde jedoch immer und in allen Werken über

Innsbrucks Kunstschätze, namentlich von dem verläßlichen Forscher Alois Primisser, Kustos des k. k. Münz- und Antikenkabinets und der Ambraser-Sammlung, als eine Arbeit Colins bezeichnet [1]), was sie auch vermöge ihres ganzen Charakters ist. Das Denkmal wurde dem im Jahre 1600 verstorbenen Hofkammerrath und Pfleger von Greifenstein Ulrich Hohenhauser von und zu Thierburg und dessen Gattin Eva Karl, welche im gleichen Jahre starb [2]), von deren Kindern errichtet und gehört zu den letzten Arbeiten Alexander Colins.

Das größere Relief, welches eine Breite von 66 cm und eine Höhe von 61 cm hat, stellt die Grablegung Christi vor und enthält trotz des beschränkten Raumes fünfzehn lebensvolle Figuren in gelungener Gruppirung. Die Landschaft selbst ist, der sonstigen Gewohnheit des Meisters entgegen, mehr nebensächlich behandelt. Der Horizont wird durch eine nur schwach angedeutete Hügelkette geschlossen. Rechts vom Beschauer erhebt sich der felsige Grabeshügel. Es ist, als ob der Meister in diesem Relief das Schwergewicht ausschließlich auf die Darstellung der Handlung gelegt habe, und wenn dies die Absicht Colins war, so hat er sie jedenfalls vollkommen erreicht.

In der Darstellung der Grablegung ist der Moment gegeben, in welchem der Leichnam des Erlösers in den Sarkophag gesenkt wird; es ist der letzte Augenblick, wo den Umstehenden noch einmal Gelegenheit geboten ist, den Heiland zu sehen. Die Schilderung des Schmerzes, welcher in den einzelnen Figuren ausgeprägt erscheint, ist eine ebenso wahre, als fein durchdachte. Von den Ausbrüchen der heftigsten Gemüthsbewegung bis zur vollen Größe des stummen Schmerzes sind alle Abstufungen in den Köpfen der Umstehenden zu lesen.

Eine Figur voll edler Einfachheit und Würde ist die Erscheinung des Nikodemus, der vom Beschauer rechts im Vordergrunde steht. Der Fluss der Falten des Gewandes, die Bewegung der Arme, die vollste Ruhe, welche inmitten der bewegten Scene diese Figur charakterisirt, zeigt uns das ganze technische wie künstlerische Können des Meisters. Einen glücklichen Kontrast mit der Figur des Nikodemus und des in ruhigem Ernst mit der Grablegung selbst beschäftigten Josef von Arimathea bildet Maria Magdalena,

---

[1]) Tiroler Bote 1823 S. 253. Denkwürdigkeiten von Innsbruck, 1813 S. 74.

[2]) Ihre Bildnisse, welche am Grabmale angebracht waren, sind, wie dessen ganze Umrahmung, nicht mehr vorhanden.

welche mit dem höchsten Schmerze, der mit allen Mitteln zum Ausdrucke gebracht erscheint, am Fuße des Sarkophages hingesunken den Arm des Erlösers umfasst. Wir finden jedoch in dem Ausdrucke des fast leidenschaftlichen Schmerzes nirgends eine Übertreibung, nirgends ein Überschreiten der Grenze des Schönen zu Gunsten der Wahrheit. Die Leiche des Erlösers ist mit besonderer Sorgfalt behandelt, doch legte der Meister auf die künstlerische Behandlung der übrigen hier dargestellten Persönlichkeiten kein geringeres Gewicht; denn alle Figuren zeigen uns in Haltung und Ausdruck, wie Colin es verstanden hat, den ernsten, schmerzlichen Moment mit großer Wahrheit und Lebendigkeit darzustellen. Das der Zeit nach späte Werk des Meisters beweist, dass dessen Kunst von seinem Alter unbeeinflusst geblieben ist.

Das zweite, bedeutend kleinere Relief, 31 cm breit und 14 cm hoch, stellt die Auferstehung Christi vor und beschränkt sich auf die Darstellung des dem Grabe entsteigenden Heilandes und der Grabeswächter, deren Figuren selbst für den kleinen Maßstab nur sehr flüchtig ausgeführt sind. Die von Colin stets mit Vorliebe und seltener Meisterschaft behandelte Perspektive, welche den Schöpfungen dieses Künstlers ein so charakteristisches Gepräge verleiht, fehlt diesem Relief ganz. Ebenso fehlt den Figuren jenes Leben und jene Bewegung, welche Colin sonst allen seinen Schöpfungen zu verleihen gewusst hat. Ist dies Relief eine Arbeit Colins, so ist es seine schwächste. Ursprünglich stand es über dem größeren und es wäre wünschenswert, dass diese Aufstellung beibehalten würde, da jetzt das größere wertvolle Relief für den Beschauer zu hoch hängt, das kleinere aber ohne Schaden über demselben angebracht werden kann.

Das Material der beiden Reliefs ist weißer Marmor. Die Spuren einstiger Uebertünchung mit Kalk durch eine barbarische Hand sind noch erkennbar. Darauf dürfte auch der dunkle Ton des Marmors zurückzuführen sein.

17.

Arbeiten in Holz, Stucco und Thon. Verschiedene andere Arbeiten.

Soviel auch Alexander Colin in Marmor ausgeführt hat, ist dieses Material doch nicht das einzige, aus welchem er seine Kunstwerke schuf. Er war nicht blos Bildhauer, sondern auch Bild-

ſchnitzer, zwei Handwerke, die in jener Zeit mit Rückſicht auf das verwendete Material und die von dieſem verlangte, verſchiedene Technik auch eine verſchiedene Bedeutung hatten.

Von den in Holz ausgeführten Arbeiten Colins werden in der „Ambraſer Sammlung“ in Wien drei beſonders hervorragende Stücke aufbewahrt, eine Amazonenſchlacht, eine zweite nicht näher bezeichnete Schlacht und der Raub der Sabinerinnen.

Nach dem Beiſpiele antiker Bildner verſuchte auch Colin ſeine Kunſt in der Darſtellung einer Schlacht der mythiſchen Kriegerinnen. Aller Wahrſcheinlichkeit nach hatte er dieſe Arbeit wie die anderen zwei obenerwähnten Stücke für Erzherzog Ferdinand verfertigt. Die Amazonenſchlacht, 23,8 cm breit, 15 cm hoch, 7 cm tief, in Holz geſchnitzt, iſt ein lebendiges, bewegtes Bild von hochfeiner Ausführung, die Gruppirung der zahlreichen Figuren, wenn auch nicht ſo glücklich, wie in dem anderen Schlachtenbilde, doch klar und perſpektiviſch wirkſam. Die Figuren im Vordergrunde erſcheinen völlig frei herausgearbeitet. In der Gruppe rechts vom Beſchauer erblickt man Herkules, das Haupt mit der Löwenhaut bedeckt, mit ſeiner Keule vom Pferde herab gegen die ihn bedrängenden Gegner zum Schlage ausholend. Der Hintergrund mit den zahlloſen Lanzenſchäften und den im Winde flatternden Fahnen erinnert an die von Colin ausgeführten Schlachtenbilder in der Hofkirche zu Innsbruck.

Das zweite Bild, von Sacken als eine Schlacht der Griechen oder Römer bezeichnet, iſt das Seitenſtück zu dem vorbeſchriebenen und demſelben in allen Stücken ebenbürtig. Beide Stücke ſind zweifellos von einer und derſelben Hand, wie ſich ſchon aus dem Vergleiche der Köpfe und Beine der Pferde ergibt. In gleichartigen Bewegungen iſt die Muskulatur der letzteren auf beiden Bildern ganz dieſelbe. Als Meiſter dieſer koſtbaren Bildwerke verrathen Colin insbeſondere die Geſichtstypen der Amazonen. Wie Architekt Seitz von Heidelberg, welcher die Arbeiten Colins am Heidelberger Schloſſe auf das Genaueſte kennt, verſichert, ſind es dieſelben Typen, wie man ſie an den weiblichen Figuren am genannten Schloſſe ſehen kann. Die im Vordergrunde der Amazonenſchlacht mit der Lanze nach links anrennende Amazone iſt in dieſer Beziehung beſonders charakteriſtiſch. Für den Meiſter ſpricht auch deutlich die bei ihm immer gleich bleibende Behandlung der Gewänder und Haare, ſowie das Koſtüm der Reiter hier, wie an anderen Werken desſelben die gleichen Eigenthümlichkeiten aufweist. Die Uebereinſtimmung der beiden Reliefs iſt nicht zu verkennen.

Ein durch die älteren Inventare von Ambras als Colin'sche Arbeit beglaubigtes Stück und als solches auch in dem „Führer durch die Ambraser Sammlung" bezeichnet, ist der in ein Stück Cedernholz geschnittene Raub der Sabinerinnen, 15 cm breit, 9,5 cm hoch. Sacken beschreibt dieses Stück näher[1]). „Es sind neun fast ganz rund gearbeitete Figuren von 2¼ Zoll Höhe, welche vier ausdrucksvolle Gruppen bilden, auf einer Anhöhe; tiefer unten noch mehrere Figuren, im Hintergrunde links der Tempel des Neptun, dabei die Scharen der mit den Sabinern kämpfenden Römer, in der Mitte und rechtshin das noch unausgebaute Rom mit Tempeln, Mauern und Thürmen. Anordnung und Ausführung zeigen die höchste Vollendung. Durch den flach behandelten Hintergrund machen die vorderen Gruppen die Wirkung, dass man viel mehr Figuren und einen sehr tiefen Raum zu sehen meint (während die Tiefe des Bildes doch nur 1¼ Zoll beträgt). Es gibt sich hierin die auf malerische Wirkung zielende Richtung in der Skulptur dieser Zeit kund. Wahrhaft bewunderungswürdig aber ist die bis in's Kleinste gleich präcise Ausführung und die Virtuosität der Technik. Den älteren Inventaren zufolge rührt dieses Meisterstück von Alexander Colin's Hand her und soll ein Probestück gewesen sein, durch welches er seine Befähigung zur Ausführung der Reliefs an Kaiser Maximilians I. Grabmale zu Innsbruck an den Tag legen wollte."

Diese drei Schnitzwerke Colins mögen vielleicht seine wertvollsten Arbeiten dieser Art sein, sie sind jedoch nicht die einzigen. Einer Holzschnitzerei des Meisters für die Schwestern Erzherzogs Ferdinand wurde bereits erwähnt. 1567 hatte nämlich Colin für die Schwestern des Erzherzogs 34 „Bilder" geschnitten, welche von den Goldschmieden zu Kirchenzierden gebraucht wurden. Aber auch früher schon, nämlich 1565 wurden für dieselben Erzherzoginnen von ihm 24 „große und kleine Bilder von Buchsbaumholz zu acht Monstranzen" verfertigt[2]). Über die Arbeiten in Holz für die Kirche in Seefeld wurde bereits berichtet.

Außer den Arbeiten Colins in Stein und Holz finden wir von ihm auch Stuccatur- und Thonarbeiten ausgeführt. Das Sommerhaus des Erzherzogs Ferdinand im Hofgarten zu Innsbruck wurde von ihm, wie wir von dessen Sohne Abraham erfahren, mit „Stuckatorwerk", „Ovidische Historien" darstellend ausgeschmückt.

---

[1]) Die k. k. Ambraser Sammlung II, 111.

[2]) Jahrbuch, a. a. O. Reg. 4378.

Ferner verfertigte er für denselben Lustgarten große und kleine, sitzende und stehende Figuren aus „Wachs und Erde." Von diesen Figuren hielten oder trugen einige Krüge mit Gewächsen, andere, Meerthiere vorstellend, gebrannt und mit weißer Oelfarbe angestrichen, hielten am Teiche sitzend wasserspeiende Gegenstände in den Händen[1]).

Ob Colin auch in Elfenbein geschnitzt hat, vermag ich zur Stunde nicht festzustellen, wenngleich ich vermuthe, dass auch Colin'sche Werke aus diesem Materiale, sowie Wachsbossirungen des Meisters noch vorhanden sind.

Schließlich sei noch der vielen Zeichnungen erwähnt, zu deren Anfertigung Colin aus Anlass der verschiedenen Hoffestlichkeiten veranlasst wurde. Auch bei solchen Gelegenheiten hatte nämlich die Erfindungsgabe und Einsicht des Meisters sich zu bethätigen, und Colin verschmähte es nicht, die vergänglichen Feste durch künstlerische Gedanken zu illustriren.

Die Festlichkeiten in Innsbruck zur Zeit Erzherzogs Ferdinand, namentlich so lange Philippine Welser lebte, waren ebenso zahlreich als prunkvoll[2]). Da gab es bei festlichen Anlässen, an denen es nie fehlte, Ritterspiele aller Art, Turnire, Ringelrennen, Aufzüge, lebende Bilder, Mummereien, Maskeraden u. s. w. Der kunstsinnige Erzherzog aber war darauf bedacht, ihnen Sinn und Bedeutung und künstlerischen Beigeschmack zu geben. Dazu aber bediente er sich auch seines Hofbildhauers, welcher nicht ermüdete, für ihn Zeichnungen hiezu „jetzt auf diese, dann eine andere Manier" zu machen[3]). Colin scheint überhaupt nicht ungerne zur Kurzweil und Fröhlichkeit seinen Tribut gezollt zu haben. So unterstützte er auch bei seiner letzten Anwesenheit in den Niederlanden mit seinem Talente die

---

[1]) Die auf diese Arbeit bezügliche, leider etwas undeutliche Stelle in der mehrerwähnten Denkschrift Abraham Colins lautet: „Item in irer fürstlichen Durchlaucht Lustgarten unter Sumerhaus von Ovidische Histori, die von Stukatorwerk, von Wax und Erde Figüren, groß, klein, stende, sitzende, theils die haben Krieg mit Wurzgarten drin gehabt, andere, die was in Hemden, dardurch Wasser, um Deicht sein gesessen, von allerlei Mehr Thyrle gemacht, die geprent, dann weiß von Ölfarb angestrichen worden".

[2]) Darüber Näheres in dem trefflichen Werke „Erzherzog Ferdinand von Tirol". Von Josef Hirn. (Innsbruck 1887 Bd. II.)

[3]) Das Museum in Innsbruck besitzt einen ganzen Band von Kostümzeichnungen zu Aufzeichnungen, ganz oder theilweise kolorirt oder in bloßen Umrissen aus der ferdinandeischen Zeit. Sie sind von zwei verschiedenen Künstlern gemacht. Die letzteren, ungleich besseren Blätter verrathen viel Phantasie und eine sichere Hand. Dass sie eine Arbeit Colins sind, kann ich jedoch nicht behaupten.

Bürger von Mecheln und Antwerpen, welche eben im Begriffe ſtanden, die Hochzeit des Erzherzogs Albrecht mit der Infantin Iſabella von Spanien durch Feſtlichkeiten zu ehren. „Da haben", erzählt Abraham Colin, „die Landſtend irer fürſtlichen Durchlaucht und dero Infando zu Ehren und Ankunft Triumphporten und ander Sachen zuerichten laſſen, derwegen, weil mein Vater alda geweſt, irer fürſtlichen Durchlaucht und dero Infando zu gehorſamiſten Ehren, auch den Landſtenden zu Mecheln, als ſein Vaterland, ain ſchön großen, etlich Werkſchuh hoch ſitzenden Rieſen zugericht und denen zu Antorf was anders." Die für ſeine Landsleute in Mecheln und Antwerpen angefertigten Dekorationsgegenſtände und Zeichnungen ſcheinen großen Beifall geerntet zu haben, da Abraham Colin der obigen Mittheilung die Bemerkung anſchließt, daſs man ſeinen Vater „gern gar alda behalten" hätte.

18.

Zur Frage, ob Colin auch Architekt war.

Die Frage, ob Alexander Colin nicht auch als Architekt ſich bethätigt haben könnte, wurde zuerſt von dem Architekten F. Seitz aufgeworfen. Obwol ich derſelben anfangs verneinend gegenüber ſtand, fand ich doch nach näherer Unterſuchung, daſs ſie volle Berechtigung hat.

Schon die Architektur an den verſchiedenen Grabmälern, welche von Colin verfertigt wurden, bekunden ſowol in ihrer ganzen Anlage wie in ihren Details eine bedeutende architektoniſche Ausbildung des Meiſters. Muſs auch jeder Monumentalbildhauer ein gewiſſes Maß architektoniſcher Kenntniſſe beſitzen, ſo geht doch die von Colin für ſeine Bildwerke verwendete Architektur über den nothwendigen Bedarf weit hinaus und man kommt bei näherer Betrachtung der von Colin in Anwendung gebrachten architektoniſchen Verhältniſſe und Details immer mehr und mehr zur Ueberzeugung, daſs dieſer Mann nicht blos Bildhauer, ſondern auch Architekt war. Läſst ſich dies urkundlich nachweiſen, ſo hat Colin gerade für Heidelberg noch eine beſondere Bedeutung. Das geringe bisher aufgefundene urkundliche Material zur Geſchichte des Heidelberger Schloſsbaues gibt keine Andeutung, daſs Alexander Colin auch als Architekt an demſelben ſich bethätigt hat, wol aber finde ich dies in unzweideutiger Weiſe

in der öfter erwähnten Denkschrift seines Sohnes, des Bildhauers Abraham Colin ausgesprochen. Dieser sagt nämlich nicht blos im Allgemeinen, dass sein Vater beim Kurfürsten Otto Heinrich in Diensten gestanden, sondern speziell, dass er mit zwölf Gesellen beschäftigt („in der Arbeit") gewesen sei, „einen stattlichen Palast im Werk zu bauen", das heißt aber nach dem damaligen Sprachgebrauche, dass er dort Werkmeister, d. h. Architekt des Baues gewesen sei. Ist diese Mittheilung Abraham Colins richtig, — und wir haben keinen Grund, daran zu zweifeln, — so hat sein Vater unzweifelhaft bei den Bauten am Schlosse zu Heidelberg auch als Architekt sich bethätigt und nicht blos die Bildwerke zum Otto-Heinrichsbau hergestellt.

Die Persönlichkeit, welche wir heute mit Architekt bezeichnen, war in früherer Zeit der „Werkmeister", welchem der „Baumeister", dem jedoch lediglich die Besorgung der Baumittel und die Verrechnung oblagen, zur Seite stand. Die Bezeichnung des Architekten mit Werkmeister war in Tirol noch 1789 nicht ganz außer Gebrauch gekommen. Solange Bildhauer, Steinmetzen und Maler das architektonische Bedürfnis zu befriedigen verstanden, war auch kein Anlass, diesen Kunstzweig in eine besondere Hand zu legen. Den Titel Architekt führte in Innsbruck zuerst der in den Regierungsakten sonst gewöhnlich als Werkmeister bezeichnete Italiener Giovanni Luchese, welcher sich Architekt des Erzherzogs Ferdinand nannte, von Haus aus aber ein Maurer gewesen zu sein scheint. Dieser Architekt stand mit Alexander Colin auf gespanntem Fuße und da dieser sonst mit aller Welt im Frieden lebte, dürfte die zwischen ihm und dem erzherzoglichen Architekten eingetretene Spannung vielleicht gerade auf eine gewisse Rivalität auf architektonischem Gebiete zurückzuführen sein. Dagegen scheint Colin mit dem Architekten und Maler Pietro de Pomis, welcher Colin für den Kupferstecher Lukas Kilian porträtirte, in freundschaftlichen Beziehungen gestanden zu sein[1]). Dass ein Bildhauer wie so mancher Maler zugleich auch Architekt war, dafür ist Colin nicht das einzige Beispiel, denn von unzähligen anderen Bildhauern wissen wir, dass sie Bauwerke entworfen und ausgeführt haben. In Italien waren bekanntlich gerade die hervorragendsten Architekten Bildhauer. Nicht weniger zahlreiche Beispiele,

[1]) Pietro de Pomis war sieben Jahre Hofmaler des Erzherzogs Ferdinand von Tirol und kam 1595 an den erzherzoglichen Hof in Graz, wo er als Maler und Architekt sich berühmt machte. Von seinen Bauten ist das Mausoleum Ferdinands II. die bedeutendste Leistung dieses vielseitig gebildeten Meisters (Mittheilungen der k. k. Central-Commission N. F. Bd. 8, S. 1 f.).

dass Bildhauer als Architekten sich bethätigt haben, liefert die Geschichte deutscher Kunst. Ich erwähne hier noch den, bisher wenigstens als Architekten ganz unbekannten Bildhauer Meister Erasmus von München, welcher 1496 den so merkwürdigen Bau der vierschiffigen Pfarrkirche in Schwaz als Werkmeister geführt hat. Aber nicht blos unter den Bildhauern und Malern, sondern auch unter den Steinmetzen finden wir Architekten. Die beim Bau der Hofkirche zu Innsbruck betheiligten Werkmeister Andrä Cribell, Alexander de Longhi, Marx della Bolla und Nikolaus Düring waren sämmtlich Steinmetzen. Cribell und Bolla bauten auch die große Kirche zu St. Pauls.

19.

Colins letzte Arbeit. Todestag und Geburtsjahr des Meisters. Persönliche und Familienverhältnisse desselben[1]).

Nach dem im Jahre 1595 verstorbenen Erzherzog Ferdinand stand das Land Tirol bis 1602 unter der kaiserlichen Regierung und erhielt erst in diesem Jahre wieder seinen eigenen Landesfürsten und zwar in der Person des Erzherzogs Maximilian, von dem deutschen Orden, dessen Haupt er war, der Deutschmeister genannt. Colin war inzwischen ein alter Mann geworden; er hatte zu dieser Zeit jedenfalls schon sein dreiundsiebzigstes Lebensjahr hinter sich. Das hohe Alter aber hielt den von Jugend auf an Arbeit gewöhnten Meister nicht ab, den Wunsch des neuen Landesherrn, welcher ein 1552 von den Söldlingen des Kurfürsten Moriz von Sachsen bei der Beraubung der Kirche und der landesfürstlichen Gruft im Kloster Stams stark beschädigtes Grabmal wiederhergestellt wissen wollte, zu erfüllen.

Dieses Grabmal hatte 1475 Erzherzog Sigmund von Tirol für seinen Vater Herzog Friedrich mit der leeren Tasche und dessen beide Gemahlinnen errichten lassen[2]). Die Arbeit war dem Augsburger Bildhauer Hans Radolt, welcher in dem Arbeitskontrakt sich

---

[1]) Außer dem Statthalterei-Archiv wurden hiezu benützt die Archive des Ferdinandeums zu Innsbruck, das freih. v. Sternbach'sche Archiv in Mühlau, endlich die Pfarrarchive von Innsbruck, Hall, Matrei, Prutz und Partschins.

[2]) Vgl. [illegible] III.*

Gipsgießer nennt, übertragen worden und dieser sollte „ein Gräbniß von Yps (Gips) gießen mit Tabernakeln, Wimbergen, Bildern und den dreizehn Landen“ (d. h. den Wappen der dreizehn Länder). Hans Radolt arbeitete drei Jahre lang an dem ausgedehnten Werke. Aber auch die Restaurirung des Grabmals, welches, wie Colins Sohn schreibt, „übel, schändlich verderbt und zerbrochen gewest“, erforderte „viel Müh und Arbeit“. Durch die Wiederherstellung dieses Denkmals, bei welcher Colin von seinem Sohne Abraham unterstützt wurde, hatte der Meister den vollsten Beifall des Landesfürsten sich erworben. Was jedoch 1552 die Barbarei roher Kriegsknechte verstümmelte, zerstörte um 1680 vollends der Ungeschmack der Zeit, welcher durch das alte Bildwerk den modernen Bau der neuen Kirche nicht beeinflußt wissen sehen wollte.

Die im Jahre 1609 in Angriff genommene Arbeit war, wie erwähnt, die letzte des Meisters. Urkundlich wenigstens finde ich kein anderes Colin'sches Werk mehr erwähnt. Nach drei Jahren starb der unermüdlich thätige Meister. Das Todtenbuch der Stadtpfarre Innsbruck verzeichnet den Sterbefall in folgender Weise: „1612 18. August. der ernvest Herr Alexander Colin, Pildhauer allhie“. Diese pfarrliche Eintragung stimmt jedoch nicht mit dem Todestage, welchen die Inschrift am Grabmale Colins als den 17. August bezeichnet. Diese letztere Angabe ist aber offenbar die richtige, denn der damalige Stadtpfarrer Johann Markfteiner bezeichnet selbst in seinem uns erhaltenen Tagebuch diesen Tag als denjenigen, an welchem Colin begraben wurde. Die betreffende Stelle lautet: „17. August, Conduximus (wir haben zur Erde bestattet) den ernvesten Alexandrum Colin, Bildhauer, im Leben mit Verfertigung kayf. Epitaphien, Begrebnusen und anderer Arbeiten allhie zu Ynnsprugg, Prag und Wien dreien römischen Kaisern, Ferdinando, Maximiliano und Rudolpho seit dem 1562. Jar gedienet. Überdies der fürstl. Durchlaucht Erzherzogen Ferdinanden zu Oesterreich bestellter und besoldeter Diener, mit dem großen Geläut, auch Schidung“.

Die Angaben über des Meisters Geburtsjahr gründen sich lediglich auf die Inschriften an den drei Bildnissen Colins, zwei Kupferstichen und einem Ölgemälde, welche sämmtlich zu Lebzeiten des Meisters angefertigt worden sind. Das jüngste dieser Bildnisse datirt vom 1. Jänner 1601 und zeigt uns in guter Zeichnung und feinem Strich den im Denken und Schaffen ergrauten Meister. Das ungemein charakteristische Bildnis wurde von dem genialen Hofmaler und Architekten Pietro de Pomis gezeichnet und von dem Augsburger

Kupferstecher Lukas Kilian (geb. 1579, gest. 1637) in Kupfer gestochen. Nach der Umschrift dieses Kupferstiches wäre Colin im Jahre 1526 geboren. Die Umschrift des Bildnisses lautet: Alexander Colinus Belg. sereniss. Ferdinandi archid. Aust. p. m. statuarius. Aet. suae Anno LXXIIII. Unter dem Bildnisse stehen die Zueignungsverse:

„Fernandi Caesar grato cum principe fovit
Austria Colinum tota regensque domus;
Fernandis fecit, quae mausolea, loquentur
Mausolaea suos carica ut artifices.

Memoriae charis. patronis (sic) amoris et record. ergo Dom. Custos, civ. Aug. Vind. strenae don. Cal. Ian. a. MDCI."

Das zweite in Kupfer gestochene Bildnis Colins, weniger künstlerisch behandelt und ausgeführt als das vorerwähnte, zeigt uns den Meister vom Jahre 1593, somit um 8 Jahre jünger. Das Bildnis wurde von Colins Landsmann Dominikus Custos (geb. zu Antwerpen 1560, gest. zu Augsburg 161⁄) in Kupfer gestochen und trägt die Umschrift: Alexander Colinus Belgius sereniss. Ferdinandi archid. Austriae statuarius aet. suae LXVII. Hieraus ergibt sich ebenfalls das Jahr 1526 als das Geburtsjahr des Meisters. Das dritte Bildnis, welches wir von Colin besitzen, nämlich jenes, welches an der Innenseite des das Grabmal Kaiser Maximilians umschließenden Gitters angebracht ist, enthält die Inschrift „AE. SVA. 33. 1562". Alexander Colin wäre darnach im Jahre 1529 geboren.

Wir haben somit zwei verschiedene Angaben über das Jahr der Geburt Colins, und es ist ohne weitere Forschung in dessen Heimat selbst nicht möglich, dieses Jahr richtig zu stellen; denn der Maler, welcher die am Mausoleum des Kaisers Maximilian angebrachten Bildnisse Colins und seiner Gattin Maria Flieschauer gemalt hat und das Jahr 1529 als das Geburtsjahr Colins bezeichnet, kann ebenfalls auf Glaubwürdigkeit Anspruch machen. Der Maler dieser Porträts ist nämlich nach meinem Dafürhalten kein anderer als der Schwager Colins, Roman Flieschauer von Mecheln[1]).

[1]) In deutschen Aktenstücken und in den kanonischen Büchern der Stadtpfarre Innsbruck heißt er Flieschauer, Fleschauer, Fleischauer und Fleischhauer, niederländisch Vleeschhouwer. Roman Flieschauer, welcher wol durch Colin bewogen nach Innsbruck gekommen und von Erzherzog Ferdinand als Hofmaler in seinen Dienst aufgenommen worden ist, starb am 7. April 1582 nach längerer [illegible] Bittgesuch der Witwe versichert, hinterließ er

Die beiden Bilder wurden laut Inschrift 1562 gemalt, somit in dem Jahre, in welchem Colin nach Innsbruck gekommen ist. Nachdem nun Colin erst gegen Ende des Jahres 1562 in Innsbruck eingetroffen war, erscheint es mir im höchsten Grade unwahrscheinlich, dass er, hier angekommen, nichts Eiligeres zu thun gehabt hätte, als sich und seine Frau — wenn er diese überhaupt schon gleich anfangs mitgebracht haben sollte — porträtiren zu lassen. Sind aber die Porträts in Mecheln, wo Colin 1562 heiratete, angefertigt worden, so hat er dies sicher nur durch seinen Schwager, den später ebenfalls nach Innsbruck gekommenen und in der Folge als Hofmaler angestellten Roman Flieschauer geschehen lassen. Immerhin bleibt es jedoch wahrscheinlicher, dass Lukas Kilian, welcher noch 1601 die Geburt Colins in das Jahr 1526 versetzt und keinen Anlass gefunden hat, die Angabe des ersten, im Jahre 1593 erschienenen Kupferstichs zu korrigiren, das Geburtsjahr richtig bezeichnet haben dürfte.

Die auf den drei Bildnissen Alexander Colins genannten Meister, Dominikus Custos, Lukas Kilian und Pietro de Pomis, sind, von den Bildhauern Abel abgesehen, die einzigen, mir bisher bekannten Künstler, zu denen Colin in näheren Beziehungen stand. Custos und Flieschauer waren Landsleute desselben, letzterer überdies durch verwandtschaftliche Bande mit ihm enge verknüpft. Beide Kupferstecher, Kilian und Custos, verehrten, wie schon die Inschriften an den von ihnen in Kupfer gestochenen Bildnissen Colins beweisen, in dem Meister ihren besonderen Gönner, zollten ihrem „Patron" große Dankbarkeit und bewunderten dessen Kunst. Roman Flieschauer war, wie schon das vorzügliche Bildnis Colins, den er gewiss zutreffend als geistvollen, charakterfesten Mann mit noblen Gesichtszügen darstellt, und das ebenfalls individuell aufgefasste Porträt bekunden, ein Künstler von nicht untergeordneter Bedeutung. Dafür spricht wol auch seine Anstellung als Hofmaler Erzherzogs Ferdinand.

Als Hofbediensteter stand Colin über dem Bürger der Stadt, deren Lasten er nicht zu tragen hatte und um deren Bürgerrechte er sich nicht zu kümmern brauchte, zumal er eines nicht unbedeutenden

---

„nichts als fünf kleine Kinder"; wie ich jedoch urkundlich gefunden habe, auch ein Haus in der Oberen Innbrücken-Straße, welches von jenem des Alexander Colin nur durch ein dazwischen liegendes getrennt war. Erzherzog Ferdinand bewilligte der Witwe Flieschauers einen jährlichen Erziehungsbeitrag. Ein gleichnamiger Sohn dieses Hofmalers trat als Maler in die Fußstapfen seines Vaters.

Vermögens sich zu erfreuen hatte. Die Rathsprotokolle der Stadt enthalten daher keine Mittheilungen über den kunstbewährten Inwohner und aus dem Gerichtsarchive erfahren wir nur, dass er Vormund der Kinder des Hoftapessiers Benedikt de Mojen und geduldiger Gläubiger unverlässlicher Schuldner gewesen ist. Mit allen Leuten lebte er in Frieden, nur der welsche Hofbaumeister (Giovanni Lucheſe) scheint nicht zu seinen Freunden gezählt zu haben, da Colin ihn von einer kommissionellen Beurtheilung seiner Arbeit ausgeschlossen wissen wollte.

Alexander Colin hatte sich, wie bereits einmal erwähnt wurde, schon bei seinen Lebzeiten allseitiger Anerkennung seiner Leistungen zu erfreuen. Bei Erzherzog Ferdinand stand er, wie wir dies schon bei verschiedenen Gelegenheiten gesehen haben, in hoher Achtung und Gnade. In allen Anliegen konnte sich der Meister mit Zuversicht an seinen hohen Gönner wenden. Als Colin in Folge des Aufstandes in den Niederlanden Gefahr lief, um sein dort liegendes Vermögen zu kommen, nahm sich Erzherzog Ferdinand selbst der Sache seines Dieners an. So schrieb er am 29. Dezember 1583 an Bürgermeister und Rath der Stadt Antwerpen, denen er das Gesuch seines „vieljährigen, angenehmen Dieners“ mittheilt, man möge demselben sein und seiner Ehewirtin „jährliches Einkommen“ von Rechts und Billigkeit wegen „nicht sperren“, da er „vor dem Aufruhr“ sich aus den Niederlanden begeben habe. In einer in das Jahr 1588 fallenden Angelegenheit Colins mit der Stadt Mecheln bestimmte der Erzherzog den Gubernator Carlo di Gistel, seine uns nicht näher bekannte Sache zu vertreten, schrieb überdies an die Stadt selbst und empfahl ihr seinen „alten, angenehmen, getreuen und gehorsamen Diener“ auf das wärmste. Selbst die gegen jene, alle Kassen des Landes erschöpfenden Kunstbestrebungen dieses Landesherrn abholden Regierungskreise, einschließlich der durch den Aufwand für Kunstsachen am schwersten mitgenommenen landesfürstlichen Kammer zollten den Werken und dem Charakter des Meisters reichliches Lob. Alle „Potentaten, Herrschaften und abgesandten Legaten“, die nach Innsbruck kamen, verlangten speziell Colins Arbeiten zu sehen, machten bei dieser Gelegenheit wol auch Anstrengungen, den Meister für sich zu gewinnen und von Innsbruck wegzubringen; Colin schlug aber jedes derartige Ansinnen aus. Dankbar gegen das Erzhaus Oesterreich konnte er sich nicht entschließen, in eines anderen Herrn Dienste zu treten.

Colins zweite Heimat, die Stadt Innsbruck, ehrte in neuester Zeit sein Andenken durch die Bezeichnung einer neuen Straße

mit dem Namen Colin, und das Landesmuseum stellte neben den Brustbildern hervorragender Künstler, die in Tirol gewirkt, auch jene Alexander Colins an die Front des Musealgebäudes. Die Büste wurde von dem Bildhauer Anton Spagnoli nach dem in der Hofkirche befindlichen Porträt Colins in Marmor ausgeführt. Seine alte Heimat, die Niederlande, hielt Colin in treuester Erinnerung und die weite Entfernung seiner Vaterstadt hielt ihn nicht ab, die beschwerliche Reise dahin öfters zu unternehmen. Das erstemal nach seiner Niederlassung in Innsbruck reiste er dahin im Jahre 1566, das zweitemal 1570, das drittemal 1575 und das letztemal im Jahre 1598. Die Zeit seiner Erholungsreisen, mit welchen er immer auch geschäftliche Zwecke verfolgte [1]), abgesehen, finden wir den Meister nur mit seinen Werken beschäftigt oder um sie besorgt, ja es dürften wenige Menschen die ihrem Leben zugemessene Zeit so gewissenhaft und berufsthätig benützt haben wie Alexander Colin. Seine Jugend- und Mannesjahre sind völlig in Arbeit aufgegangen. Colins Werke sind auch seine Biographie. Zur Vervollständigung derselben haben wir nur noch Einiges über seine Familie beizufügen.

Nach dem, was bisher über die Familienverhältnisse Alexander Colins vorliegt, hatte derselbe kurz vor seiner Berufung nach Innsbruck geheiratet. Die Wahl seiner Lebensgefährtin traf er offenbar nach seiner Rückkehr von Heidelberg in seine Vaterstadt. Sie fiel auf Maria Flieschauer, Schwester des Malers Roman Flieschauer in Mecheln. Wenn Hausfrauen, von denen nicht gesprochen wird, die besten sind, so muss die Gattin Alexander Colins jedenfalls dazu gezählt werden. Wir erfahren über sie nichts, als dass sie von Mecheln gebürtig war, sieben Kindern das Leben schenkte, dann im Mai 1594 mit Hilfe ihres „Anweisers" Hans Christoph Löffler die letztwilligen Verfügungen traf und am 3. Juli desselben Jahres zu Innsbruck „christlichen aus dieser Welt abgeschieden und (im Friedhof) bei der Spitalkirche zu geweihter Erde mit gebührenden christlichen Ceremonien und Exequien begraben worden ist." Nach den freundlichen Zügen in dem uns von ihr erhaltenen Porträt zu schließen, war Maria Flieschauer eine Frau von heiterem, wolwollendem Gemüthe.

---

[1]) 1598 hatte er vor, das von seiner Mutter und seiner Gattin geerbte Vermögen zu beheben und nach Innsbruck zu bringen. Colin befand sich noch daselbst zur Zeit der Hochzeit des Erzherzogs Albrecht, Statthalter der Niederlande, somit noch im April 1599.

Alexander Colin wurde bereits im Jahre 1563 durch die Geburt eines Sohnes beglückt. Von den nachfolgenden sechs Kindern sind fünf ihrem 1612 verstorbenen Vater vorangegangen. Unter diesen letzteren befand sich auch sein Söhnlein Johannes, welches zwar 1586 noch lebte, von da an aber urkundlich nicht mehr erscheint. Über diesen jungen Colin hat ein interessantes Aktenstück sich erhalten. Es ist ein reingeschriebener, bereits mit der Unterschrift des Kanzlers Justinian Moser und der Adresse versehener Erlass vom 17. November 1586, dessen Unterzeichnung jedoch der Erzherzog verweigerte. „Ir fr. dt. wellen dis schreiben nit zaichen", steht an der Stelle, auf welche der Erzherzog seine Namensfertigung hätte setzen sollen. So blieb das Schreiben unausgefertigt und unexpedirt im Innsbrucker Archive liegen. Der Inhalt des auf den Namen des Erzherzogs in italienischer Sprache verfassten, an Girolamo Aquapendente und Ezechiel Piperelli, Doktoren der Medizin zu Padua, gerichteten Schreibens ist folgender. Die seltene Tüchtigkeit und Trefflichkeit (Le rare virtú et buoni costumi) seines lieben und getreuen Hofbildhauers Alexander Colin hätten ihn (den Erzherzog) zu diesem Schreiben veranlasst, nachdem er von jenem erfahren, mit welcher Sorgfalt und Geschicklichkeit sie dessen jungen Sohn (figliuolo) Johann in seiner schweren und langwierigen Krankheit behandelt hätten. Er ersuche sie im Interesse seines lieben und alten Bildhauers (nostro caro et vecchio scultore) mit ihrer bisherigen Sorgfalt und Geschicklichkeit das begonnene Werk zu gutem Ende zu führen, wofür sie außer gebührender Belohnung von Seite Colins auch seiner des Erzherzogs besonderer Huld und Gnade gewiss sein könnten.

Die Weigerung des sonst seinem Hofbildhauer so sehr geneigten Erzherzogs, dieses Schreiben zu unterzeichnen, dürfte wol in der etwas überschwänglichen Ausdrucksweise seiner Fassung zu suchen sein. Es beweist aber jedenfalls das hohe Ansehen, in welchem Alexander Colin in den höchsten Regierungskreisen gestanden ist. Über die Krankheit seines jungen Sohnes selbst und deren weiteren Verlauf ist nichts Näheres bekannt.

In vollem Gegensatze zu diesem nur durch seine Krankheit bekannten jungen Colin steht dessen heiratslustige Schwester Magdalena. Sie hat zwar nicht an einem Tage drei Könige geheiratet, aber in wenigen Jahren „drei edl und veste" Herren des tirolischen Adels und nach dem Tode des dritten versuchte sie ihr Glück noch mit einem vierten, fand aber bald Gelegenheit ihren unglücklichen Schritt zu bereuen.

Zum ersten Male reichte Magdalena Colin ihre so oft umworbene Hand Herrn Hans Jakob Schüestl zu Lichtenthurn, fürstlicher Durchlaucht Hofkanzlei-Expeditor, mit welchem sie am 27. Februar 1590 an den Traualtar getreten ist. Nach der Auflassung der Hofkanzlei in Folge des Ablebens Erzherzogs Ferdinand hielt ihr Gatte um die einträgliche Stelle eines Zöllners auf der Töll bei Meran an, die er auch 1597 erhielt [1]), aber nur kurz bekleidete. Noch im selben Jahre oder in den ersten Tagen des Jahres 1598 ging er mit Tod ab. Seinen Kindern bewilligte der Kaiser in Anbetracht der großen Verdienste ihres Vaters ein Gnadengeschenk von 300 fl. Von diesen Kindern erscheinen urkundlich nur ein Sohn Pantaleon aus seiner ersten Ehe und eine Tochter Anna Katharina, die ihm Magdalena Colin schenkte.

Als zweiter Gatte der heiratslustigen Frau erscheint Hauptmann Balthasar Pock von Arnholz, ein Mann, welcher nach dem Zeugnis der Innsbrucker Regierung, die 1599 dem Landeshauptmann an der Etsch seine und seiner Nachkommen Aufnahme in die Landtafel empfiehlt, „sich in Kriegsdiensten, mit Tragung ansehnlicher Aemter und Befelch wohl verhalten hat." Jahr und Tag der Trauung konnte ich nicht ermitteln. Hauptmann Pock starb am 4. März 1600 auf seinem Ansitz Arnholz [2]).

Nach zwei Jahren vertauschte Magdalena Colin abermals den Witwenschleier mit den hochzeitlichen Freuden. Schon unterm 21. April 1602 verzeichnen nämlich die kanonischen Bücher der Stadtpfarre Innsbruck folgende Trauung: „Der edl, vest Hans Dietrich Dreyling und die edl Frau Magdalena Colin, des edlen, vesten Herrn Hauptmann Balthasar Pocks von Arnholz elich nachgelassne Witib."

Hans Dietrich Dreyling zu Wagrain war ein Enkel des Hans Dreyling, für welchen Alexander Colin und Hans Christoph Löffler das Grabmal in Schwaz verfertigten. Seit jener Zeit scheint auch die Colin'sche Familie mit der Dreyling'schen in steter Verbindung

---

[1]) Aus den vielen Bewerbern hatte die Regierung dem Kaiser Rudolf außer Schüestl einen zweiten gleich würdigen zur Ernennung vorgeschlagen, der Kaiser aber überließ es der Regierung, aus diesen zweien zu wählen.

[2]) Dieser alte Edelsitz, im 15. Jahrhundert Narrnholz, seit dem 16. Jahrhundert Arnholz, in neuester Zeit von dem Besitzer Herrn von Debern der Debernhof genannt, liegt an der östlichen Berglehne von Matrei.

geblieben zu sein. 1582 hatte „Herr Dreyling“ — welcher, ist nicht gesagt — ein Kind des in Armuth verstorbenen Hofmalers Roman Fliesschauer, Schwagers des Alexander Colin angenommen. Hans Dietrich Dreyling war durch mehrere Jahre Pflegsverwalter der Herrschaft Laudegg und wohnte mit seiner Gattin auf dem stolzen Schlosse gleichen Namens, das jedoch heute nur mehr als dachloses Gemäuer die hohe Felswand krönt, auf welche in grauer Vorzeit ein unbekannter Zwingherr die Veste gesetzt hat.

Im Februar 1619 bewarb sich Dreyling, welcher die Pflegsverwaltung von Laudegg satt hatte, um eine Raitrathsstelle in Innsbruck; da aber eine solche zur Zeit nicht vakant war, schlug die Regierung dem Erzherzog vor, ihm die nächste in Erledigung kommende Stelle am Hofe selbst zu verleihen. Hiezu kam es aber nicht mehr, da inzwischen Hans Dietrich Dreyling das Zeitliche segnete. Er starb zu Laudegg am 2. April 1619 und hinterließ zwei Söhne, die er mit Magdalena Colin gezeugt, Hans Rudolf und Hans Dietrich, denen die Regierung Paul Alber, später Dr. Hileprand zum Vormund bestellte [1]).

Auch diesmal hatte die unternehmende Witwe das übliche Maß der Trauer um den heimgegangenen Gatten nicht weiter ausgedehnt; denn kaum mehr als ein Jahr nach dem Tode desselben schritt Magdalena Colin zu ihrer vierten Verbindung und heiratete Hans Ernst Portner, mit ihm aber auch ihr Unglück.

Hans Ernst Portner war ein Sohn des o. ö. Regimentsadvokaten Dr. Oswald Portner und der ersten Gemahlin desselben, einer gebornen Sartori [2]). 1595 geboren, war Portner 25 oder höchstens

---

[1]) Das schon frühzeitig geadelte, 1573 mit dem Prädikate zu Wagrain begnadigte Geschlecht der Dreyling ist somit nicht wie der Genealoge v. Mayrhofen annimmt, mit dem Vater und dem Onkel desselben ausgestorben. (v. Mayrhofen, Die Adelsgeschlechter Tirols, Msc. im Museum Ferdinandeum.) Das erst mit den beiden Söhnen des Pflegsverwalters Hans Dietrich Dreyling in Tirol erloschene Geschlecht blüht noch in Riga fort, wo anfangs des 16. Jahrhunderts ein Paul Dreyling sich niederließ. Er wurde daselbst 1518 in den Stadtrath gewählt, war 1528 Bürgermeister dieser Stadt und machte sich besonders durch seinen Eifer für die lutherische Lehre bemerkbar. Ein Sprosse dieses Zweiges, Johann Reinhold von Dreyling, russischer Geheimrath, lebte noch 1877 in Petersburg. (Mittheilungen des Herrn Georg Lauge in Riga.)

[2]) Seine zweite Gattin war Katharina Lingahöl, die dritte Maria Magdalena Burglechner.

26 Jahre alt, als er der ungleich älteren, mit drei Kindern ausgestatteten Witwe seine Hand reichte. Der eheliche Friede scheint kaum die Flitterwochen überdauert zu haben. Das traurige Verhältnis der beiden Gatten wurde bald zum offenen Ärgernis, so dass die Regierung selbst sich veranlasst sah, einzuschreiten. Am 17. November 1621 schrieb sie an die Verwandten der Frau Portner, sowie an den Vormund ihrer Kinder, sie habe in Erfahrung gebracht, dass Magdalena Portner von ihrem Manne schlecht behandelt werde und von demselben „Schläg und Streich" erhalte. Obwol Ursache und Beweise genug vorhanden wären, um „ein gebürende Demonstration und Exempl zu statuiren", wende sie sich doch vorderhand noch an ihre Verwandtschaft, sowie an den Vormund ihrer Kinder und befehle denselben, „auf allerlei Mittl und Weg zu denken, sie womöglich dahin zu vermögen, ob sie Eheleut wiederumben zusammengebracht, Frid, Ruh und Einigkeit gepflegt, auch dardurch die vorhabend Scheidung verhüt werden möge."

Dies Einschreiten der Regierung und wie anzunehmen ist, auch der Verwandtschaft der Frau Portner hatte jedoch keinen dauernden Erfolg. Am 23. August 1622 ließ nämlich die Regierung an Hans Ernst Portner selbst die schriftliche Drohung ergehen, ihn eventuell in das Kräuterhaus (Kriminalgefängnis in Innsbruck) abliefern zu lassen. Sie habe, sagt die Regierung in ihrer Zustellung, glaubwürdig vernommen, dass er „gegen seine Ehewirthin, dem mit Mund und Hand gethanen Versprechen zuwider allerhand tätliche Handlung habe verlauten lassen, ihr auch also gedroht, dass sie ihr nit getrau, zu ihm ins Haus zu kommen."

Bei diesen traurigen Verhältnissen ist es begreiflich, dass die unglückliche Frau ihren Edelsitz Rizol in Mühlau verkaufte [1]). Diesen Edelsitz hatte 1605 Alexander Colin von Paul Schüestl zu Lichtenthurn, dessen vielfacher Gläubiger er war, an sich gebracht und

---

[1]) Als adeliger Ansitz erscheint Rizol zuerst 1555, in welchem Jahre Dr. Ulrich Schmotzer, kaiserlicher Rath und Advokat der Regierung zu Innsbruck, von Kaiser Karl V. mit dem Prädikate von Rizol in den Adelstand erhoben wurde. Dem Dr. Schmotzer folgten im Besitze von Rizol 1600 Paul Schüestl zu Lichtenthurn, 1605 Alexander Colin und bald nachher dessen Tochter Magdalena, 1621 Berthold von Wolkenstein, dann Freiherr von Girardi, 1655 Zacharias von Ingram, 1660 Karl von Torelli, 1677 Hildebrand von Goldegg, 1707 die freiherrlich von Sternbach'sche Familie, welcher Rizol noch heute angehört (Freiherrl. von Sternbach'sches Archiv).

überließ ihn kurze Zeit darauf seiner Tochter Magdalena, welche ihn 1621 um den Preis von 7000 fl. dem Präsidenten des Regiments zu Innsbruck, Berchtold Freiherrn zu Wolkenstein, käuflich überließ. Dieser bezahlte ihr 1623 nachträglich noch 137 fl. 49 kr. für die übernommenen Fahrnisse. Gegen den Verkauf des Edelsitzes hatte zwar Dr. Hileprand als Vormund der Dreyling'schen Kinder Einwendungen erhoben, sie sind jedoch thatsächlich erfolglos geblieben.

Über die letzten Lebensjahre der Magdalena Colin ist nichts bekannt. Am 6. Juni 1629 schied sie vom zweifelhaften Glücke dieses Lebens. Als Erbe derselben erscheint in den Gerichtsbüchern ihre „eheleiblich hinterlassene" Tochter Anna Katharina Schüestl zu Lichtenthurn, zur Zeit bereits vermählt mit Christoph Waldner. Darnach scheinen ihre beiden Söhne aus dritter Ehe schon nicht mehr am Leben gewesen zu sein. Jedenfalls ist dies mit dem Jahre 1630 anzunehmen, da in demselben sowol die von Dreyling'scher als Schüestl'scher Seite erhobenen Erbansprüche mit dem Hinweis auf die „nunmehr einzige Erbin" als erledigt bezeichnet werden.

Den verwittibten Gatten der Magdalena Colin finde ich bald nach deren Tode in der Kanzlei der landesfürstlichen Kammer, in welcher er „willig und unverdrossen" bis 20. März 1630 als Schreiber sich bethätigte. 1630 wurde er zum Kammerkanzlisten ernannt und 1645 zum Bauschreiber des Pfannhausamtes in Hall befördert. Als solcher starb er daselbst am 11. Dezember 1664. Sein eheliches Glück hatte er ein zweites Mal nicht mehr versucht.

Nach dem Tode der einzigen Tochter, welche Alexander Colin überlebte, finden wir nur noch den oftерwähnten Sohn desselben, Abraham, am Leben. Bis 1612 geräuschlos an der Seite seines Vaters arbeitend und allein auf die Förderung der Werke desselben bedacht, mußte er auch darauf verzichten, sich einen Namen zu machen und zu rechter Zeit als selbständiger Meister aufzutreten. Und hätte ihn nicht die Noth dazu gezwungen, die viel erwähnte Denkschrift über die für das Erzhaus Oesterreich von seinem Vater und ihm selbst vollbrachten Arbeiten zu verfassen, würden wir uns mit den spärlichen Nachrichten begnügen müssen, welche die kanonischen Bücher und etliche Gerichtsakten über ihn enthalten. Wie nun ener Denkschrift erwähnt, erblickte er 1563 in Welt. Sein Vater fand in ihm schon

frühzeitig den Beruf zum Bildhauer. „Mein Vater", sagt Abraham Colin, „hat mich gleichsam von Jugent auf zu seinen Arbeiten angestellt und erzogen." Er sei, versichert er, dem Vater „bei den kaiserlichen und fürstlichen (erzherzoglichen) Arbeiten behilflich beigestanden", habe dieselben „guten Theils verrichten und machen helfen", obwol um ihn während dieser an der Seite seines Vaters vollbrachten Arbeit von auswärts — er nennt diesfalls die Höfe des Kurfürsten von Sachsen und des Königs von Schweden, sowie den kaiserlichen Hof in Prag — angesucht worden sei und er an anderen Orten seinen Nutzen hätte finden können. Er erwähnt auch namentlich, dass er bei der Überantwortung und Aufrichtung der von seinem Vater für Wien und Prag gelieferten Arbeiten, also der Brunnen in Ebersdorf und des kaiserlichen Grabmals im Dom zu Prag sich bethätigt habe.

Bei der Anfertigung oder Aufstellung des Grabmals für Erzherzog Ferdinand wurde Abraham Colin, wie schon einmal erwähnt, durch den Verlust seines rechten Schenkels zum „übel verletzten, tadelhaften Mann" und außer Stand gesetzt, anderwärts Nutz und Frommen zu suchen und überhaupt seiner Arbeit „recht vorzustehen". Es berührte ihn schmerzlich, mit Weib und Kind seinem Vater zur Last fallen zu müssen und nach dessen Tode reichten, wie er klagt, die Interessen des ererbten Vermögens zu seinem Unterhalte um so weniger hin, als der Preis der Lebensmittel in fortwährendem Steigen begriffen war, im Jahre 1623 aber Getreide und Schmalz überhaupt um Geld schwer oder gar nicht, sondern nur mittelst Austausch durch andere Lebensmittel zu bekommen waren [1]). Obgleich sowol die Regierung den landesfürstlichen Dienern als der Stadtrath den Bürgern Getreide und Schmalz vermittelte, konnte Colin von keiner Seite eine Beihilfe erhalten und blieb auf seine Rente angewiesen, da seit 1597 sein Vater nicht mehr landesfürstlich angestellt war, andererseits aber auch nicht in den Innsbrucker Bürgerverband sich hatte aufnehmen lassen. Nun war ihm zwar, wie er selbst bestätigt, von seinem Vater „nit ein kleines Erbtheil" zu Theil geworden, allein in Folge der durch seine Krüppelhaftigkeit so sehr

---

[1]) Die Preise der Lebensmittel waren im Jahre 1623 in Tirol wie im ganzen Reiche in der That enorm gestiegen. Im Jahre 1622 kostete z. B. ein Pfund Rindfleisch 6 kr., Kalbfleisch 4 kr., im Jahre 1623 ein Pfund Rindfleisch 18—23 kr. Verhältnismäßig noch viel höher hatten sich die Getreiden- Folge des in Bayern erlassenen Ausfuhrverbots gestellt.

beeinträchtigten Erwerbsthätigkeit war er um „einen guten Theil“ des Vermögens gekommen und sollte nun in seinem „höchsten Alter“ „für den Wein Wasser trinken“. In dieser Bedrängnis wendete er sich 1623 mit der oft erwähnten Denkschrift, in welcher er speziell der Verdienste seines Vaters erwähnt, an Erzherzog Maximilian mit der Bitte um Aufnahme in den Hofstatus, damit er die Lebensmittel gegen die übliche Bezahlung erhalten könne, oder um eine Provision. Das Gesuch hatte jedoch keinen günstigen Erfolg. Die landesfürstliche Kammer bemerkte zu demselben in ihrem an den Erzherzog erstatteten Gutachten, es sei allerdings wahr, dass Alexander Colin zu Zeiten Kaisers Ferdinand, auch Erzherzogs Ferdinand sowol in Innsbruck als an anderen Orten „vil schöne, kunstliche Bildhauerarbeiten verricht und dazu seinen Sohn Abraham gebraucht habe“; allein diese Arbeiten seien stets „wohl vergnügt und bezahlt“ worden. Es sei auch bisher nicht gebräuchig gewesen, solchen Personen Provisionen zu reichen oder in die Stätt (Status) einzuverleiben. Endlich auf die Folgen eines eventuell geschaffenen Präzedenzfalles und die Kalamität der Kammer hinweisend empfahl sie die Abweisung des Gesuches. Abraham Colin blieb also auf seine bisherigen Einkünfte angewiesen. Er besaß übrigens nicht blos das von seinem Vater ererbte Haus, das er bis zu seinem Tode bewohnte, sondern auch noch ein zweites, welches Alexander Colin ebenfalls schon frühzeitig käuflich an sich gebracht hatte. Diese beiden Häuser finde ich bereits in einer Steuerrolle von 1586 als Eigenthum Alexander Colins bezeichnet, welcher für dieselben 1 Mark, 7 Pfund, 10 kr. und 1 Vierer Landessteuer zahlte. Das erstere Haus hatte er in unbekanntem Jahre von einer Frau Düring, das letztere von Mailänder erkauft. In der Feuerordnung von Innsbruck vom Jahre 1665 erscheinen als Besitzer dieser Häuser „Abraham Colins Bildhauers Erben.“ Colins kapitalisches Vermögen, dessen Höhe unbekannt ist [1]), stammte von der Mutter Alexander Colins und von dessen Gattin, dann von den Ersparnissen des arbeitsamen Mannes. Abraham Colin erwähnt diesfalls namentlich auch des Ersparnisses seines Vaters in Heidelberg.

---

[1]) Die Verlassenschaftsabhandlung nach Alexander Colin, zu welcher Erzherzog Maximilian mit Erlass vom 13. November 1612 den Kammerrath Oswald von Plawenn als Kommissär ernannt hatte, ist leider nicht zu

Abraham Colin war seit 1. März 1604 vermählt mit Sophia Han, welche vor ihrer Verheiratung durch eilf Jahre bei der Gemahlin des Markgrafen Karl von Burgau in Diensten stand[1]). Zwei Söhne waren die Frucht dieser, wie es scheint, glücklichen Ehe, Alexander, geboren 1610, und Adam, geboren 1612. Als Taufpathe des ersteren erscheint der Markgraf Karl von Burgau. Das Kind starb noch im selben Jahre. Des zweiten Sohnes erwähnt Abraham in seiner Denkschrift vom Jahre 1623 und bemerkt, dass er den nun eilfjährigen Knaben „zu Diensten des hochlöblichen Hauses Oesterreich erziehen" möchte. Adam Colin wurde von seinem Vater zum Bildhauer herangebildet, von ihm ist jedoch nichts Weiteres bekannt, als dass er am 27. April 1653 starb und nach einer Inschrift am Rande des jetzt nicht mehr vorhandenen marmornen Weihwasserbeckens des Colin'schen Grabmals zu schließen, sammt seiner Gattin hier begraben wurde. Die noch von Primisser gelesene Inschrift[2]) lautet: „Adam Colin. Maria Elisabeth Colinin." Sein Vater Abraham Colin starb am 13. März 1641. Dessen treue Gattin, Sophia Han, die wie im Leben, so auch im Tode von ihm sich nicht trennen wollte, folgte ihm nach wenigen Tagen[3]).

Von seinen Werken[4]) sichert ihm ein dauerndes Andenken das Bildnis des knieenden Kaisers Maximilian I. auf dessen Mausoleum zu Innsbruck, welches nach seiner eigenen Versicherung von ihm

---

[1]) Karl von Burgau war der zweitgeborne Sohn Erzherzogs Ferdinand von Tirol, vermählt mit Sybilla, Tochter des Herzogs Wilhelm von Jülich, welche 1627 starb.

[2]) Denkmäler der Kunst und des Alterthums in der Kirche zum heil. Kreuz S. 35.

[3]) Das Todtenbuch der Pfarre Innsbruck verzeichnet die beiden Todfälle wie folgt: 1641 März 13. „Der ernvest, fürnem und kunstreich Herr Abraham Colin, so im Leben der fürstlichen Durchleucht Ferdinand, Maximilian und Leopoldi zu Oesterreich ꝛc. lobseligister Gedechtnus Hofdiener und Kunstpassirer gewest." 1641 März 19. „Die erntugendhaft Frau Sophia Colinin, des ernvesten kunstreichen Herrn Abraham Colin geweste Hausfrau".

[4]) Das Innsbrucker Museum bewahrt von ihm ein Relief in Holz, darstellend Maria mit dem Kinde, darüber zwei die Krone haltende, schwebende Engel, zu höchst Gott Vater. In der geschmacklosen Umrahmung erblickt man das Colin'sche Wappen und die Jahreszahl 1597. Die einen Künstler von untergeordneter Bedeutung kennzeichnende Arbeit ist in späterer Zeit leider auch plump gefasst worden. Auf der Rückseite des Bildwerkes steht in gleichzeitiger Schrift: „Abraham Colin hat diß zu ainer gedechtnus vererdt."

nach der gegebenen Zeichnung „bossirt und zum Guss von Wachs gericht“ worden ist [1]).

Mit Adam Colin erlosch in Innsbruck das Colin'sche Geschlecht, dessen Name in so vielen und so hervorragenden Werken deutscher Renaissance verewigt erscheint.

---

[1]) Die landesfürstlichen Raitbücher setzen diese Arbeit auf Rechnung Alexander Colins, welchem am 31. Juli 1582 fünfzig Gulden, am 30. Dezember desselben Jahres einhundert Gulden von der landesfürstlichen Kammer bezahlt wurden.

Inhaltsübersicht.[1])

	Seite
Vorbemerkung	507
1. Der Brunnen für den Thiergarten bei Innsbruck (1564)	509
2. Das Grabmal für Kaiser Ferdinand I., dessen Gemahlin Königin Anna und Kaiser Maximilian II. im Dome zu Prag (1564—1589)	515
3. Drei Brunnen in Marmor für den kaiserlichen Lustgarten in Ebersdorf bei Wien (1570—1583)	526
4. Die Erztafel aus dem Haller Salzberge im Museum zu Innsbruck	530
5. Das Grabmal des Erzgießers Gregor Löffler und seiner Gattin im Museum zu Innsbruck(ca. 1566)	534
6. Das Grabmal der Familie Dreyling in der Pfarrkirche zu Schwaz (1578)	537
7. Das freiherrlich von Althan'sche Grabmal in der Kirche zu Mursletten (1578)	541
8. Das Grabmal der Frau Katharina von Lozan in der Hofkirche zu Innsbruck (1580—1581)	545
9. Das Grabmal der Philippine Welser in der Kapelle der Hofkirche zu Innsbruck (1580—1581)	547
10. Das Grabmal Erzherzogs Ferdinand in der Kapelle der Hofkirche zu Innsbruck (1588—1596)	550
11. Arbeiten für die Kirche in Seefeld (1581). Zeichnungen für Kleinkünstler	555
12. Das Grabmal der Freifrau Benigna von Wolkenstein in Meran	559

[1]) Zur bequemeren Orientirung glaubte ich dem Texte diese Inhaltsübersicht beigeben zu sollen.“

Seite

13. Das Grabmal des Hans Fugger in Augsburg 561
14. Das Grabmal Alexander Colins im Friedhofe zu Innsbruck . . 563
15. Das Grabmal des Bischofs Johannes Nas in der Hofkirche zu Innsbruck 566
16. Die Reliefs des Hohenhauser-Grabmals im Museum zu Innsbruck 567
17. Arbeiten in Holz, Stucco und Thon. Verschiedene andere Arbeiten 569
18. Zur Frage, ob Colin auch Architekt war 573
19. Colins letzte Arbeit. Todestag und Geburtsjahr des Meisters. Persönliche und Familienverhältnisse desselben 575

XX.

Bestellung und Ankauf niederländischer Tapeten durch Erzherzog Ferdinand (1565—1567).[1])

(1879)

Die gewebten niederländischen Tapeten des 16. Jahrhunderts sind zu berühmt, um deren Wert erst konstatiren zu müssen. Auch ist über diese ganz eigenthümliche Kunst noch nicht so viel an urkundlichem Material publizirt worden, um die auszugsweise Veröffentlichung darauf bezüglicher, im Statthalterei-Archiv in Innsbruck liegender Akten erst rechtfertigen zu müssen, zumal die obgleich mageren Notizen von großem Werte sein können, wenn infolge ihrer Bekanntgabe sich herausstellen sollte, dass von den Tapeten, von welchen die hier mitgetheilten Akten sprechen, noch einige erhalten wären oder auch nur die Örtlichkeit eruirt werden könnte, an welcher diese kostbaren Stoffe einst geprangt haben. Eine Erklärung des räthselhaften Gegensatzes der glatten Wände zu den prachtvollen Plafonds des Prager Schlosses zum goldenen Stern ist noch nicht gegeben. Ist die Vermutung, dass diese Wände einst mit Gobelins bedeckt gewesen sein dürften, nicht eine berechtigte? Und könnten es am Ende nicht gerade die Teppiche gewesen sein, von welchen hier die Rede sein wird? Mir sind die Masse und Verhältnisse des Innern des Prager Schlosses nicht bekannt, und ich muss es daher Anderen überlassen, durch Vergleichung der historischen Notizen mit den Räumlichkeiten des Schlosses diese Frage zu beantworten.

Alle kunstsinnigen Fürsten bezogen einst für ihre Prunkgemächer Teppiche aus den durch dieses Kunstgewerbe hervorragenden Nieder-

---

[1]) für Kunstwissenschaft II, 339—345.*

landen, kauften dort selbst oder ließen durch ihre „Tapessire“ das Schönste und Kostbarste, was da der kunstgewandte Meister des Webstuhls geschaffen, für sich erwerben. Hie und da schickte der fürstliche Besteller die nach seiner Angabe und seinem Geschmacke, sowie für bestimmte Räumlichkeiten von eigenen Künstlern verfertigten Zeichnungen, „Patronen“, nach Brüssel oder Antwerpen, um die Tapeten nach Vorlagen und eigenem Wunsche anfertigen zu lassen.

Erzherzog Ferdinand von Tirol, für alle Zweige der Kunst und des Kunsthandwerks vom lebhaftesten Interesse erfüllt, hatte schon, als er noch in Prag weilte, sein Augenmerk auf die niederländische Teppichfabrikation geworfen und eine Reihe solcher textiler Kunstprodukte zu erwerben versucht und auch in der That erworben. In dieser Erwerbung stand ihm ein gewiegter Fachmann und Kenner zur Seite, nämlich sein „Hoftapessier“ Martin van Eyssere[1]).

Van Eyssere, wahrscheinlichst selbst aus den Niederlanden an den Hof Ferdinands gekommen, reiste im Auftrage des Erzherzogs im August 1565 ebendahin, um verschiedene Teppiche anzukaufen oder solche nach mitgebrachten Zeichnungen anfertigen zu lassen. Er kam am 13. September in Antwerpen („Antorf“) an und hielt sich daselbst und in Brüssel bis 20. Mai 1567 auf[2]). Er hatte vom Erzherzog ein Verzeichnis der „Historien“ mitgebracht, welche Se. Durchlaucht auf Teppichen dargestellt zu erhalten wünschte, ferner einige gemalte „Patronen“, nach welchen Teppiche angefertigt werden sollten. Die Resultate seiner Nachforschungen und Bestellungen meldete der Hoftapessier in zahlreichen noch erhaltenen Berichten an Se. Durchlaucht nach Prag, deren Inhalt ich hier kurz wiedergeben will. Sie sind sämmtlich aus Brüssel datirt und an Erzherzog Ferdinand gerichtet.

1565, September 19 berichtet er: er habe zu Antwerpen überall nachgefragt, auch etliche Historien gesehen, wovon jedoch nur zwei, die Historie von Salomon und die von der Susanna, in dem von fürst. Durchl. ihm mitgegebenen Verzeichnisse stünden. Die „Patronen, so zu Prag gemacht sein worden“, habe er zu Brüssel „einem

---

[1]) Aus früherer Zeit sind in bisher ungedruckten Urkunden drei Tapessiere Kaiser Maximilians im Jahre 1509 bekannt (Miss. f. 2). 1508 und 1512 erscheint Estienne Brinberghe als „tapissier de lempereur“ (Orig.-Quitt. u. Raitb. 1512). Im Jahre 1533 wird bei Hof die „alt Tapisserei“ mit Tapeten der Erzherzogin Eleonora von Schottland, Sigmunds Gemahlin, erwähnt (G. v. H. f. 11).*

[2]) Statt.-Arch. A. VII 37. Summary-Auszug aus M. v. Eysser- Tapessiers übergebenen raittung.

guten meiſter, der die Tapeſſerei machen wierdt, verdingt", und zwar mit 4 Thalern per Elle. Er ſende ferner in der Anlage ein Verzeichnis der Hiſtorien, die er ſonſt geſehen habe und „allerſchön und von gutem Zeyg gemacht ſein, auch wohlfeil zu bekommen wären" [1]). Se. Durchlaucht würden daran Gefallen haben und möchten ihm deshalb ſchreiben, ob und was er kaufen ſolle. Sämmtliche „Hyſtorien" hätten eine Höhe von 5 Ellen.

Am 29. September meldet er, daſs der Brüſſeler Meiſter ſchon „im Werk" ſei, die beſtellten Tapeten zu machen. Se. Durchl. möge Geld anweiſen, damit die Arbeit nicht in's Stocken gerathe. Von der Auwe [in den Hofſchreiben heißt er Aa[2])] habe zugeſagt, das Geld vorzuſtrecken, doch müſſe er darüber von Sr. D. erſt ſchriftlichen Auftrag haben.

Er ſchicke gleichzeitig den Entwurf („Beworf") von einer ſehr ſchönen Hiſtorie, die eben zu Brüſſel gemacht werde „von guter feiner Seide und auch von feinem Garn". Es ſeien im ganzen acht Stücke, wovon eines fertig, ein zweites in vier Wochen fertig werde. Man habe es ihm um 5 Thaler per Elle angeboten.

„Ferner ſent hiebei die Hiſtorien, ſo ich zu Antwerpen und zu Brüſſel gemacht finde mit dem preiß, wie man ſi beitt (anbietet).

Erſtlich di hiſtori von Salomon beit man 3 daller.
Zum andern di hiſtori von Suſanna auch 3 daller.
Zum dritten di hiſtori von Dauit auch 3 daller.
Zum fierten di hiſtori von Samſun auch 3 daller.
Zum fienften di hiſtori von Aswerus und Eſter auch 3 daller.
Zum ſegkſten di hiſtori von Hanibal umb 3 daller ½, iſt römiſch.
Zum ſibenden di hiſtori von Dydo und Aneas auch 3 daller, iſt römiſch.
Zum achten di hiſtori von Terquynus Proskus 3 daller ½, iſt römiſch.
Zum neunten di hiſtori von Hergkelus.

---

[1]) Unterm 29. September ſchickt er an den Erzherzog ein gleiches Verzeichnis, jedoch mit beigefügten Preiſen, daher wir es unter dieſem Datum unten mittheilen. Nur fehlen darin zwei im anderen Verzeichnis angeführte Hiſtorien nämlich die hier eingefügte „hiſtori von Herkules" und „di hiſtori von Dycia und Sichem".

[2]) Johann von der Aa, Ferdinands I. niederländiſcher geheimer Sekretär. [illegible] 1570 war er Rath und Sekretär des Königs von Spanien [illegible] 146).*

Zum zehenten di hiſtori von Juda, ein ſun von Jacob; aus dem alten Teſtament, di iſt umb 4 daller.

Diſe ſein poieterei:

Di hiſtori von Ottolanta auch umb 3 daller.

Di hiſtori von Ypolytus auch umb 3 daller.

Di hiſtori von Paris und Helena auch umb 3 daller[1]).

6. October. Nach Verſicherung des guten Fortgangs der Arbeit ſchreibt Eyſſere: „es nimt ſi hie wunder von wegen des dags (Tag, Licht), daß derſelbig anders auf die bilder ſcheint, dan mans hie gewonlich iſt zu machen“. Er bitte daher, S. f. D. möge darauf Achtung geben, „damit die Patronen recht gemalt werden, dan es würd die ganz Tapeſſerei verderbt werden.“ Er bittet ferner die andern Patronen ihm eheſtens zu ſenden; wenn er ſie in drei bis vier Wochen erhalte, würden ſie auch gleich in Arbeit genommen werden können. Eyſſere meldet ferner, daſs in Brüſſel „etliche Hiſtorien von goldt“ und „auch mit guter ſeiden“ feil ſeien, ſo die Hiſtorie von Julius Cäſar. F. D. würde daran ſicher großen Gefallen haben.

13. October berichtet er neuerlich, daſs man in Brüſſel ſich verwundere „wegen des tags oder ſchatten, daß ſi anders kumen, denn mans hie gewonlich iſt zu machen, dann er auf die bilder entgegen ſcheint.“

20. October. Eyſſere macht noch einmal aufmerkſam auf die ungewöhnliche Schattirung der Bilder, die man in Brüſſel für ein „Überſehen“ halte. Es möchten die anderen Patronen doch „recht gemalt werden, damit es in die Tapeſſerei keinen Unform machen möcht.“ Die weiteren Patronen möge man ihm eheſtens ſchicken, da ſie ſofort in Arbeit genommen werden könnten, ferner möge man ihm Geld ſenden, „denn der Meiſter wolt gern geld haben.“ In Brüſſel könne er keines erhalten und ſo tröſte er den Meiſter mit dem, daſs er ihm ſtets ſage, es ſei jede Stunde ein Schreiben von Sr. D. zu erwarten. „Und allergnedigſter Fürſt, es ſent hier etliche hiſtorien feil, die wol geſtoffiert ſein mit goldt und ſilber, als di hiſtori Julius Zeſſar und ander hiſtorien“, deren Verzeichnis er bereits eingeſendet habe. Sie ſeien billig zu haben, um 5 bis 6 Thaler die Elle. Vor 3 Jahren hätte man ſie nicht um 10 Thaler zu kaufen bekommen.

---

[1]) Vgl. für die Urkunden jetzt die kunſthiſtoriſchen Regeſten (Jahrbuch, a. a. O. unter den betreffenden Daten), nach welchen der Aufſatz ergänzt wurde.*

Die Schreiben Eyſſeres an Ferdinand vom 29. October und 3. November ſind lediglich Wiederholungen der vorigen.

Unterm 4. November wird ihm endlich aus Prag eine Antwort auf die Briefe vom 19., 29. September, 6. und 13. October zutheil.

Der Erzherzog verlangt, daſs Eyſſere eine von den acht ſchönſten zu Brüſſel verfertigten und käuflichen Hiſtorien mit eheſter Gelegenheit nach Prag zur Einſicht ſende. Wenn ſie dem Erzherzog gefalle und in das Zimmer, für welches er die Tapete brauche, paſſe, ſo werde er ihm weiteren Auftrag in Betreff dieſes und der andern Bilder geben. Außerdem ſpricht der Erzherzog ſeine Befriedigung aus, daſs Eyſſere die in Prag gemachten Patronen an einen guten Meiſter verdingt habe, doch ſcheint ihm der Preis von 4 Thalern per Elle „etwas zu viel“ zu ſein. Er hoffe aber, daſs er dafür „um deſto ſauberere und reinere Tapezereien von gutem Zeug“ erhalte. „Do du aber gehorſamlichſt vermeldeſt, daz die patronen nach dem tagſchatten anderſt, weder es daſelbſt gebrauchig, gemacht ſein, dieweil ſi auf die pilder entgegen ſcheinen, in dem laß du dich nichts bekümern, dann Wir dieſelben patronen recht gſchaffen nach gelegenheit der zimer, darein das licht von allen orten einfallen kan, auf Unſer manier und gefallen machen laſſen. Hab du allein guten fleiß, das die tapezereien denſelben gemäß alſo fürderlich und von gutem zeug verfertigt werden.“ In Betreff der Bezahlung habe der Erzherzog bei Johann von der Aa Geld angewieſen, an welch' letzteren der Erzherzog unter Einem ſchreibt und ihn erſucht, ſeinen „Hoftapezier“ mit dem nöthigen Geld zu verſehen[1]).

25. November. Eyſſere erwidert, er habe keinen Meiſter finden können, bei welchem er es hätte „näher bekumen können“; ſie hätten alle mehr haben wollen. Er habe mit Sorgen darauf anfangen laſſen, dem Meiſter aber keine Verſchreibung gegeben, ſondern eine Antwort von f. D. abwarten wollen. Er werde allen Fleiß anwenden, um einen niederen Preis zu erhalten, jedoch ſei wenig Ausſicht, da ſich alle „gar ſehr beklagen, daß aller zeug, garn und ſeide, ſo gar deir iſt.“

9., 15. und 30. Dezember. Der Hoftapezierer berichtet an Se. Durchlaucht, er habe das verlangte Stück, in ein kleines Trühelchen verpackt, bereits abgeſchickt und hoffe, daſs es bald in Händen Sr. Durchlaucht ſein werde, ferner, daſs er mit Jan von der Aa zu

[1]) Vgl. dazu auch die Regeſten Nr. 9844, 9849.*

dem Meister, der die Tapesserei mache, gegangen sei und wegen des Preises gehandelt habe. Derselbe wolle es aber nicht anders geben als um 4 Philippsthaler (1 Thlr. zu 35 Stuber). Für das Sr. Durchlaucht gesendete Stück habe er und Aa dem Meister eine Verschreibung geben und für unbeschädigte Zurückstellung haften müssen. Das Stück sei „das erste von den Historien und halt in 25 ellen“[1]). Es sei noch ein zweites fertig und in zwei Monaten würden noch weitere zwei Stücke vollendet. Se. Durchlaucht möge ihn benachrichtigen, ob der Preis genehm sei und die übrigen Patronen schicken lassen. Die andern drei Stücke „gehen wohl von statten“[2]).

1566. Februar 24. Eyssere antwortet auf ein Schreiben des Erzherzogs aus Prag, 18. Jänner: Er bedankt sich für die Verordnung in Betreff des Geldes und sagt, dass Herr Johann von der Aa und auch Herr Paller[3]) sich willig zeigten, das nöthige Geld zu verabfolgen. Was die Preise der vier Stücke, die er hier zu Brüssel erhalten habe, anbelange, berichte er in der Beilage das Nähere. Die Patrone mit dem Ringelrennen habe er am 1. Februar erhalten, es seien aber „keine kaiser dabei“ (Vgl. auch Reg. 9911), man könne also das Stück nicht anfangen, er bitte man möge ihm „Die 4 Kaiser, so auf die vier Ecken gehören“ ehemöglichst senden, auch die anderen Patronen ihm bald zukommen lassen. Diese wurden erst am 24. Mai (Reg. 9956, 9959) gesendet.

Die Beilage lautet:

„Verzeichenung, was der f. D. tapesserei ungefarlich gesteen werden: di fier stugk, so ietzt zu Bruessel gemacht werden, ein jedes stugk, wie fil ellen es halt ungefarlich, und ein elle gesteet fienf gulden und segs stuber; den gulden zu zweinzig stuber, macht, ein elle zu dallern gerechent und der daller zu 30 weißgroschen drei daller und sechzheen weißgroschen.

Erstlich halt das stugk mit der musigk ungefarlich 30 ellen $^1/_2$, thut in geldt einhundert gulden und einundsechzigk; den gulden zu zweinzig stuber und dreizeen stuber und machen in daller 147 daller und 23 weißgroschen.

---

[1]) Vgl. darüber auch die Urkunde vom 13. Jänner 1566 (Reg. 9898).*

[2]) Vom 9. Dezember datirt auch ein Schreiben von der Aa's (Reg. 9862) über 8 Stück Tapeten de creatione mundi bei einem anderen Meister, wovon ein Verzeichnis (ebenda) vorliegt. Erzherzog Ferdinand lehnte deren Ankauf zuerst ab (Reg. 9902), befahl ihn aber dann (Reg. 9908, 9909).*

[3]) Wolfgang Paler, Bürgermeister von Augsburg (Vgl. auch Reg. 9903).*

Das ſtugk mit den weidwerg halt ungefarlig 41 ellen; thun in gelt zweihundert ſibenzeen gulden und ſegs ſtuber; den gulden zu 20 ſtuber, machen auch in daller 144 daller 26 weißgroſchen.

Das drit ſtugk mit den gejaiden halt ungefarlich 20 ellen ½, thun in gelt ein hundert acht gulden und 13 ſtuber; den gulden zu 20 ſtuber, machen auch in daller 72 daller und 13 weißgroſchen.

Das fiert ſtugk mit den ringrennen halt ungefarlich 25 ellen; thut in gelt einhundert zweiunddreiſſigk gulden und zehen ſtuber; machen in daller 88 daller und 10 weißgroſchen.

Machen diſe fier ſtug in gelt; den gulden zu 20 ſtuber gerechent, ſekshundert und zweinzig gulden und zwei ſtuber, und machen in daller, den daller zu 30 weißgroſchen gerechent, 413 daller 12 weißgroſchen."

Hiemit endet die Korreſpondenz des Hoftapezierers[1]). Über den weiteren Fortgang der beſtellten Arbeit und den ſonſtigen Ankauf von Tapeten liegen keinerlei Nachrichten vor. Erſt ein Schreiben des Erzherzogs Ferdinand an Johann von der Aa vom 14. Auguſt 1567 (Reg. 10.054), in welchem Jahre der Erzherzog bereits in Innsbruck weilte, nimmt auf die Tapeten und deren Beſorger Eyſſere Bezug.

Daraus geht hervor, daſs Martin von Eyſſere kurz vorher aus den Niederlanden in Innsbruck eingetroffen war[2]) und über ſeine ganze Miſſion Rechnung legte, von welcher ſich ein Auszug erhalten hat.

---

[1]) Aus der ſpäter aufgefundenen weiteren Korreſpondenz vom 9. März bis 14. Dezember 1566 (Reg. 9919, 9920, 9922, 9942, 9948, 9952—56, 9959, 9961, 9974, 9977, 9982, 10.004) geht hervor, daſs am 12. Mai 1566 zwei Stücke von den acht Tapeten de creatione mundi bezahlt waren und für alle eine kleine Preisreduktion erreicht worden war. Eines davon war dem Erzherzog bereits überſendet worden. Die übrigen 7 Stücke waren am 14. Dezember fertig. Auch von den anderen Tapeten waren zur ſelben Zeit drei fertig; die letzten drei ſollten bis Oſtern fertig ſein. Demnach wurden im Ganzen 14 Tapeten beſtellt und, da Eyſſere am 14. Auguſt 1567 (Reg. 10.054) davon 12 verrechnete, Johann von der Aa aber am 12. Mai 1566 bereits zwei bezahlt hatte, auch abgeliefert, womit auch die ſonſtigen Angaben der Urkunde vom 14. Auguſt 1567 ſtimmen. Schönherrs Schluſsfolgerungen ſind darnach entſprechend zu berichtigen.*

[2]) Der vielgenannte Hoftapeſſier ſtarb zu Innsbruck am 5. Februar 1570. Seiner Witwe ſetzte Erzherzog Ferdinand in Anbetracht der langen und getreuen Dienſte ihres Hauswirts eine anſehnliche Penſion aus (Vgl. Reg. 10.248, 10.256).

Darnach hatte er zur Anfertigung von „sechs Stück tapetzerei“ empfangen 1190 fl. 48 kr. 5¾ pf.

Die Ausgaben sind:

Reise von Prag in die Niederlande und von da nach Innsbruck 90 fl. 17 kr.

„Dann hat er vom 13. September 1565 bis 20. Mai 1567 in Antorf (Antwerpen) still gelegen, daselbst über die Malzeit 12 kr. geben müssen, thut 245 fl. 12 kr.

Für die Herberge obbemelter Zeit 23 fl. 20 kr.

Für allerlai Unkosten und fuerlon der Tapezerei 41 fl. 57 kr. 2 pf.

Dann hat er machen lassen 6 stuk Tapezerei, die haben gehalten 185 ellen, 1 stuk und 3 quart, je ein ellen umb 5 fl. 6 stiber niederländische müntz, thut 981 fl. 1 stiber ½ sechs meiten 3 viertl taler 654 stuk 3 kr. 4 pf., zu 70 kreuzer den taler gerait und auf gulden reinisch 763 fl. 7 kr. 3¾ pf.

Summa aller sein Tapesierausgab thut 1163 fl. 53 kr. 5¾ pf.“

Im ganzen wurden bezahlt an Eyssere 263 fl. 40 kr.

An Jan von der Aa 2304 fl. 27 kr.

zusammen 2568 fl. 7 kr.

Der ganze Empfang Eysseres vom Pfennigmeister und Jan von der Aa 1190 fl. 48 kr. 5¾ pf.

Somit hat Aa noch zu verrechnen 1377 fl. 18 kr. ¼ pf.

Nach Aussage des Hoftapeziers hatte Jan Aa diese letzte Summe „zu Bezahlung der andern acht Stück Tapesserei angewendet“, worüber Rechnung zu legen Herr von Aa im erzherzoglichen Schreiben ersucht wird.

Nach dem Vorliegenden wären also aus Brüssel bezogen worden im ganzen 12 Tapeten: die 4, deren Eyssere ausführlich erwähnt, nämlich die Musik, das Waidwerk, das Gejaid und das Ringrennen; außer diesen acht Stücke, die nicht genannt werden, aber jedenfalls unter jenen sich befinden dürften, welche in dem von Martin von Eyssere in seinem Schreiben vom 29. September 1565 aufgeführt erscheinen[1]).

[1]) Vgl. auch E. Birk, Inventar der im Besitze des a. h. Kaiserhauses befindlichen Niederländer Tapeten und Gobelins. Wien 1882.*

XXI.

Der spanische Saal zu Ambras und seine Meister[1]).

Nach Urkunden und Akten des Statthalterei-Archives zu Innsbruck.

(1878)

Zu den schönsten und interessantesten Baulichkeiten, die sich aus der Zeit der Renaissance im Lande Tirol, vielleicht auch überhaupt erhalten haben, gehört unstreitig der sogenannte spanische Saal im landesfürstlichen Schlosse zu Ambras.

Dieser Saal bildet mit seinem Vorsaale ein eigenes Gebäude, welches mit der schmalen Façade und dem Eingange gegen den unteren Schlosshof gekehrt ist, während seine Langseite nördlich an den zum Behufe des Saalbaues abgemeißelten Schlossfelsen sich lehnt, die südliche Front aber mit ihren zahlreichen Fenstern dem ehemals so prachtvoll kultivirten Schlossgarten zugekehrt ist. Der östliche Flügel mit dem Vorsaale stößt an das Badehaus und steht mit dem höher gelegenen Schlosse durch einen Treppengang in Verbindung.

Der Saal misst in seiner Länge 43 m, hat eine Breite von 10 m und eine Höhe von 5·5 m.

Die nördliche fensterlose Langseite, so wie die beiden Schmalseiten sind zwischen dem Sockel und dem Fries mit den lebensgroßen Bildnissen der Tiroler Landesfürsten von Albert I. bis Erz-

---

[1]) Beilage zur Wiener Abendpost vom 6. August 1878 Nr. 179 u. ff. Extra-Beilage des „Boten für Tirol und Vorarlberg" Nr. 231, 263, 270. — An der Restaurirung des spanischen Saales von 1878 hat Schönherr, durch Dekret des Obersthofmeisteramtes vom 28. September 1877 zur Mitarbeit aufgefordert, hervorragenden Antheil genommen. Die vorliegende Arbeit ist eine Frucht der zu diesem Zwecke gemachten Studien.*

herzog Ferdinand geschmückt. Die von diesen Bildern nicht bedeckten Flächen so wie die ganze Südseite mit allen Fensterleibungen sind von sehr geschickter Hand im Geschmacke der Renaissance dekorativ bemalt.

Der hölzerne kassettirte Oberboden ist reich profilirt; die Kassetten sind mit Doppelrosen geziert; der Fußboden ist aus rothen und schwarzen polygonen Marmorplatten so zusammengesetzt, dass zwischen je vier achtseitigen rothen Marmorplatten eine schwarze kommt, welche das durch die Zusammenlegung von vier achtseitigen Marmorplatten entstehende Viereck ausfüllt.

Fünfzehn große, rechteckige Fenster, über welchen im Fries noch je ein mit plastischem Feston umgebenes Rundfenster angebracht ist, ferner vier solche Rundfenster an der Westseite werfen in den weiten Saal das reichste Licht, so dass das Ganze wie das Einzelne in Zeichnung und Farbe zur vollen Wirkung kommen kann.

Unter den kleinen Rundfenstern im Fries waren einst geschnitzte Steinbock- und Hirschköpfe mit prächtigem Geweih und Gehörn angebracht [1]), ebenso an der gegenüberliegenden Seite, wo die kleinen Rundfenster durch gemalte ersetzt erscheinen. Hohe, mit prachtvollen Intarsien geschmückte Thürflügel schließen die Eingänge an den beiden Schmalseiten des Saales.

Der Eindruck, den dieser alte, große Prachtsaal macht, ist eben so vornehm und großartig als überraschend durch das reiche und doch harmonische Farbenspiel, womit Dekorations- und Historienmaler die vier Wände geschmückt haben, und wer sich an der Schönheit dieses Saales ergötzt, kann sich auch heute noch die volle Wirkung vergegenwärtigen, welche derselbe machen musste, als er noch in jungfräulichem Glanze prangte und der prunkliebende Fürst mit seiner durch Anmut und Schönheit berühmten Gemahlin hier seine Feste feierte und die malerische Suite seiner Hofleute die weiten glanzvollen Räume belebte.

---

[1]) Die Sitte, Prunkgemächer und Säle mit Geweihen und Steinbockgehörnen zu schmücken, ist eine sehr alte. Wir finden sie schon in den Jagdsälen und Stuben auf den Schlössern Erzherzog Sigmunds und Kaiser Maximilians I. Das Schloss Ambras selbst war schon unter Georg Schurf, von welchem es Kaiser Ferdinand 1564 einlöste, sehr reich an allerlei Gehörn von Steinböcken, Hirschen, Rehen und Gemsen, womit namentlich der Saal und die Stuben geschmückt waren. Diese „schönen Wildgesteng und Kürn von allerlei fremder und seltsamer Art" gingen wie auch „des alten Herrn Schurf sel. schön und zierlich illuminirtes Theuerdankbuech" in den landesfürstlichen Besitz über (Inventar von Ambras 1564).

Der jungfräuliche Glanz des spanischen Saales ist nun freilich längst dahin; Malerei, Intarsien, Mauerwerk und Fußboden haben bereits vielfach gelitten; 1797 und 1798 wurde der Saal als Lazareth und 1831 bis 1843 das Schloss als Kaserne benützt. Der Marmorboden des Saales litt unter den Kolbenstößen der hier exerzirenden Mannschaft und die Malerei an den Wänden durch das Einschlagen von Nägeln zur Versorgung von Montur und Rüstzeug aller Art.

Der Zahn der Zeit wetteiferte mit den Söhnen des Krieges, dieses so lang verkannte Erbstück einer alten kunstliebenden Zeit zu verderben. Nur der von den Bajonetten und den Händen barbarischer Schlossverwalter unerreichbare Oberboden prangt noch in alter Pracht und Herrlichkeit über dem verödeten Raume.

Trotz aller Missgeschicke ist des Guten und Schönen in diesem alten Prunksaale zum Glücke noch so viel erhalten, dass er in seiner ursprünglichen Schönheit wieder hergestellt werden kann, falls die nöthigen, allerdings sehr bedeutenden Mittel bewilligt und die richtigen Kräfte zur Restaurirung engagirt werden.

Das ist nun in der That der Fall, und alle Freunde der Kunst und des Alterthumes werden es Sr. Durchlaucht dem kunstsinnigen Fürsten von Hohenlohe, Erstem Oberstthofmeister Sr. Majestät des Kaisers, zu großem Danke wissen, dass er den Ambraser Saalbau der Vergessenheit entzieht und an ihm eine würdige, kunstgerechte Restaurirung vornehmen lässt. Unter diesen erfreulichen Umständen ist es eine jegliche Mühe lohnendes Unternehmen, die Geschichte dieses merkwürdigen Saales im Staube der Akten zu verfolgen, die Zeit festzustellen, in welcher der Gründer des Ruhmes von Ambras diesen Prachtbau aufführen ließ und welche Meister hier ihren Geist und ihre Phantasie bethätigten.

Das Interesse einer solchen Forschung musste um so größer sein, als über diesen Prachtsaal bisher auch nicht die geringsten geschichtlichen Daten vorlagen.

Eine genaue Untersuchung der dekorativen und figuralen Malereien, der Intarsien u. s. w. ergab einige wenige Anhaltspunkte für die geschichtliche Forschung. In den Leibungen der Rundfenster erscheint nämlich auf ornamentalen Täfelchen zweimal die Jahreszahl 1571; in der, von Osten nach Westen gezählt, letzten Rundfensterleibung steht in der Draperie eines Gezeltes: Denis van Hallart; auf ei[illegible]stlichen Thürflügel befindet sich unter den In[illegible]n C. G.

1571 ist nun, wie die urkundliche Forschung bestätigt, in der That das Jahr, in welchem der im Jahre 1570 vollbrachte Saalbau durch Künstlerhand ausgeschmückt wurde. Das Schloss selbst hatte zwar bereits zwei Säle, den „oberen" und den „unteren", d. h. wol in jedem der beiden Stockwerke des Schlosses einen; allein es fehlte noch ein großer Prachtsaal für die außerordentlichen Hoffeste, und zu diesem Zwecke erbaute Erzherzog Ferdinand den sogenannten spanischen Saal [1]).

Erzherzog Ferdinand, welcher bereits in Prag durch den Bau des Schlosses „zum goldenen Stern" als Architekt, und zwar in der eigentlichen Bedeutung des Wortes sich bewiesen hatte, nahm ohne Zweifel auch auf diesen Bau, namentlich auf dessen innere Ausschmückung, wozu die Bildnisse aller tirolischen Landesfürsten von Albert I. bis Erzherzog Ferdinand gewählt wurden, entschiedenen Einfluss.

Als Hofbaumeister fungirte damals Giovanni Lucheſe, der bereits beim Baue der Hofkirche zu Innsbruck einflussreiche Kenntnisse entwickelte.

Als der kunstliebende Fürst nach Innsbruck kam (1567), fand er hier drei Kunstrichtungen und jede derselben durch zahlreiche Künstler vertreten. Die deutsche Schule wurde vertreten durch die Maler Hans Gründl, Sigmund Elsässer († 1587), Georg Fellengibl aus Liegnitz, Konrad Leitgeb, Hanns Maysfelder von Hall, Alexander Meurl, Hanns Polhamer, Christoph Perkhammer († 1584), Melchior Ritterl von Hall, Georg Rott, Kaspar Rorer, Hofmaler Heinrich Teuffl († Ende 1569 oder Anfangs 1570), Paul Trabl und Hofmaler Sigmund Walhuter. Die niederländische Schule, durch den zur Herstellung des maximilianischen Grabes aus den Niederlanden berufenen Alexander Colin hier zur Geltung gebracht, vertraten namentlich die niederländischen Maler Flieschauer (auch Fleschauer) und Dionys von Hallart. Endlich traf er hier auch Italiener oder

---

[1]) Wann und wodurch derselbe zu dieser Bezeichnung gekommen ist, konnte ich nicht eruiren. Ein vierter Saal, welcher im Jahre 1583 dem Hauptthore des Hochschlosses gegenüber erbaut und dessen Plafond von dem Hofmaler Johann Baptist Fontana bemalt und reich mit figuralen Darstellungen geziert wurde, ist bei der Restaurirung von Ambras durch den Architekten Förster abgetragen worden. Fontana beschreibt seine Malerei ausführlich in seiner hierüber noch erhaltenen Rechnung. — Im Nachlasse Schönherrs findet sich ein kurzer, die barbarische Behandlung dieses Denkmals scharf verurtheilender Aufsatz über diesen Saal und dessen interessanten Plafond, der für einen Saal der Waffensammlung im Schlosse Verwendung fand.

berief dieſelben, und zwar Johann Baptiſta Fontana und Cantarini (beide Hofmaler), Georg Liberal aus Görz, Paul Nauritius aus Trient und Peter Roſa von Breſcia.

In der Architektur war es bereits während des Baues der Stiftskirche (Hof- oder Franziskanerkirche) zu einem Umſchwunge gekommen, indem die gothiſch angelegte Kirche noch vor ihrer Vollendung in die Arme der Renaiſſance fiel, was an der genannten Kirche, wenn man ſich die modernen Zuthaten wegdenkt, noch heute zu bemerken iſt; die Plaſtik erhielt hier durch Colin eine neue Richtung [1]), und im ſpaniſchen Saale vollendete der Geiſt der Renaiſſance ſeinen Siegeslauf, indem hier ſtatt der älteren deutſchen Meiſter, welche von Ferdinand I. noch den „Saal- und Paradeisbau“ in der Burg zu Innsbruck künſtleriſch auszuſchmücken beſtellt worden waren, fremde Künſtler mit dem Vertrauen des Fürſten beehrt wurden [2]).

Beim Baue des neuen Saales zu Ambras waren große Terrainſchwierigkeiten zu überwinden. Um den nöthigen Bauplatz zu ſchaffen, muſste ein großes Stück des Schloſsfelſens weggemeißelt werden, was durch eigens hiezu berufene Knappen bewerkſtelligt wurde. Der Bau ſelbſt, zu welchem im März des Jahres 1570 Ziegel, Kalk und Bauholz beſtellt wurden, iſt noch im ſelben Jahre vollendet worden, und es konnte daher ſchon 1571 mit eintretender milder Jahreszeit mit der inneren Ausſchmückung begonnen werden, wozu auch ſonſt bereits alle Vorbereitungen getroffen worden waren. Zur Herſtellung des Plafonds und der Saalthüren wurde in Augsburg „Edelholz“ beſtellt, während in Partenkirchen die weniger edlen Holzarten, „Aſpin- (Eſchen-), Nuſs-, Kerſtbäum- und Zirmladen und Gſtäng“ gekauft wurden. Es wurde ferner für den Saalbau

---

[1]) Ich habe hier weniger ſeine berühmten Reliefs in der Hofkirche im Auge, welche er nach den Zeichnungen eines deutſchen Meiſters verfertigt hat, als vielmehr ſeine anderen höchſt zahlreichen Werke, namentlich das im Dome am Hradſchin zu Prag.

[2]) Die „fremden Maler“, welche 1571 im Saale zu Ambras beſchäftigt waren, werden auch vom Hofbaumeiſter Lucheſe erwähnt, welcher dieſelben eine von zwei Haller Malern (Melchior Ritterl und Hanns Maysfelder) in und an einem Gebäude im Hofgarten ausgeführte Arbeit taxiren ließ. (Maysfelder malte in Fußſtapfen des Malers Jörg Fellengibl auch am Werke des Jakob Schrenk „zwei große Bücher in groß Regalpapier, Schlachten, Wappen, Conterfeit u. ſ. w.“ Mit ihm arbeitete zeitweiſe ſein Bruder Alexander Maysfelder zu Imſt [illegible] als er eben auf der Reiſe zu ſeinem Bruder ſich befand un [illegible] nn herabfuhr, bei Magerbach verunglückte. Er [illegible] und drei Kinder in großer Noth, weswegen [illegible]ntliches Almoſen bewilligte.)

rother Marmor in Brixlegg (bei Rattenberg), weißer Marmor in Obernberg (am Brenner) und schwarzer Marmor im Kerschbuchthale (bei Innsbruck) gebrochen und von welschen Steinmetzen nach gegebener Zeichnung zu polygonen Platten gehauen.

Die Herbeischaffung dieser Marmorplatten war mit bedeutenden Kosten verbunden. Von der Heerstraße zum Obernberg musste der Weg vielfach neu hergestellt werden.

Die Meister, welche die Marmorarbeit zum Saale lieferten, waren großentheils schon beim Baue der Hofkirche zu Innsbruck und der Stiftskirche in Hall[1]) verwendete Steinmetzen, nämlich: Thomas Scalabrin, Marx della Bolla, Stephan Paves, Persion oder Persian von Venedig. Das Versetzen der Marmorplatten auf dem Saale war die Arbeit des Hanns Farygy oder, wie er sich zeichnet, Govano d'rica (Giovanni de Rica)[2]).

Um richtige „Conterfeie" der im Saale abgebildeten Landesfürsten zu erhalten, hatte Erzherzog Ferdinand viele Sorgfalt verwendet. Er schrieb in dieser vielfach schwierigen Lage selbst dahin und dorthin und erbat sich Rath und Unterstützung. So liegt mir ein Schreiben des Erzherzogs vor, das er in dieser Angelegenheit an Christoph Freiherrn v. Wolkenstein in Lienz richtete. Er schreibt demselben, Graf Meinhard der Ältere liege nicht in Stams begraben, sondern soll vielmehr in Lienz begraben liegen. Wolkenstein möge daher selbst und durch Andere „an Orten und bei Personen, so darum wissen könnten", sich erkundigen und sehen, ob „ein Monumentum, Gemäl oder Conterfactur der Person und Claidung, es wär auf Tafeln, Grabsteinen oder sonst vorhanden sei, auch Grab-

[1]) Es ist im höchsten Grade zu bedauern, dass diese im Jahre 1571 vollendete Kirche, welche als Renaissancebau von weit größerem Werte als die daneben stehende Jesuitenkirche ist, unter Kaiser Josef aufgelassen und die in derselben befindlichen kostbaren Gemälde italienischer und deutscher Meister nebst vielen anderen Kostbarkeiten verschleudert wurden. Die im königlichen Stifte verstorbenen und in der Stiftskirche beigesetzten Töchter Kaiser Ferdinands I. wurden in die Gruft der Jesuitenkirche übertragen, wo ihre Särge unwürdig untergebracht liegen, statt dass sie in der Gruft des vom Hause Habsburg erbauten und so reich ausgestatteten Gotteshauses belassen wurden.

[2]) Auffallender Weise ist von dem weißen Marmor im Saale nichts mehr zu sehen, obwol nach den Akten doch eine große Zahl „weißer Marblsteine zum Omraser Saalpau" nach Ambras geführt wurden. So wurden 1572 auf ein Mal 303 fl. 52 kr. dafür verausgabt. Martin Zeiller, welcher 1632 sein „Teutsches Reußbuch" erscheinen ließ, bringt eine kurze Notiz über den Saal, worin er sagt: „Das Pflaster dieses Saales ist klein gewürfelt weiß, roth, blau".

schriften oder andere alte Schriften und Verzeichnusse untersuchen und daraus guten Bericht nemen, auch Gemäl, Contrefete, alte Schriften, Briefe oder wie es sein mechte, in Original oder davon glaubwürdige, gerechte Abriss, Anzaigung und Abschriften zuschicken."

Zum Bauzahlmeister hatte der Erzherzog Matern Felitsch ernannt, welcher allerdings eine schwere Aufgabe zu lösen hatte, da nicht blos in Ambras, sondern gleichzeitig auch am Lusthause im Thiergarten und im Hofgarten zu Innsbruck gebaut wurde, und die Kunstliebe des Erzherzogs selten im richtigen Verhältnisse zu seinen Einnahmen stand.

Beschäftigen wir uns nun mit den Meistern dieses Saales und ihren Arbeiten.

Denis (Dionys van Hallart), dessen Name in der Leibung des letzten westlichen Rundfensters an bescheidener Stelle steht, finde ich auch urkundlich im „neuen Saale zu Ambras" beschäftigt, und es ist daher außer Zweifel, dass er der Meister ist, welcher den dekorativen Theil des Saales gemalt hat.

In einer Quittung vom 31. März 1572 erscheint er als „Dionisy van Hallart-Maller". Sein Petschaft führt ein Renaissance-Schildchen mit den verschlungenen Buchstaben P. N. F., während ober dem Schildchen die Buchstaben D. V. H. stehen.

Höchst wahrscheinlich kam Hallart durch Vermittlung seines Landsmannes Alexander Colin, welcher bei Erzherzog Ferdinand im höchsten Ansehen stand, nach Innsbruck und zu dem ehrenvollen Auftrage, den neuen Saal von Ambras dekorativ zu malen.

Über die Lebensverhältnisse dieses Meisters habe ich bis zur Stunde nichts Näheres finden können. Seinen vergessenen Namen und sein Werk zu Ambras bringt uns aber die beschlossene Restaurirung des spanischen Saales wieder in Erinnerung und das restaurirte Werk wird dem Namen van Hallarts und seiner Arbeit in der Kunstgeschichte eine bleibende Stelle anweisen. Hallart war entschieden ein dekoratives Talent, seine Arbeiten verrathen reiche Phantasie und sind, wenn auch etwas derb, doch sicher und praktisch gemacht und in der Farbe ebenso harmonisch als lebendig und frisch.

Hallart malte al fresco auf geglättetem Gipsgrund, während die Fürstenbilder auf trockenen Mörtelgrund gemalt sind [1]).

---

[1]) Ich beziehe mich diesfalls auf die sorgfältigen Untersuchungen des Architekten Deininger. Auch Professor Roux, welcher die Malerei auf das Sorg- unterſuchte, fand, dass letztere al tempera gemalt worden sind.

Außer van Hallart finde ich 1571 nur noch zwei Maler beschäftigt; der eine ist Peter Roßnä, wie ihn die Akten, oder Pierro Ruosa, wie er sich selbst in einer Quittung nennt, der andere ist Konrad Leitgeb. Nachdem, wie später gezeigt werden soll, der Maler Leitgeb die Fürstenbilder offenbar nicht gemalt hat, so kann der Erstere mit Bestimmtheit als der Meister derselben bezeichnet werden.

Pierro Ruosa ist nun wol kein anderer als Peter Rosa von Brescia, ein Schüler Titians, welcher ihn mit besonderer Sorgfalt unterrichtet haben soll. Peter Rosa war der Sohn des Rosa von Brescia, welcher wie sein Onkel Stephan Rosa ein vertrauter Freund Titians war. Peter Rosa galt als Künstler von Bedeutung. Unter seinen Hauptwerken nennt Ridolfi die Hinrichtung der hl. Barbara in der Kirche der Madonna delle Grazie in Brescia, welches Bild durch eine neuere Radirung bekannt und mit Petrus Rosa bezeichnet ist [1]).

Wie es scheint, kam P. Rosa erst 1570 oder 1571 nach Innsbruck, wo er von Erzherzog Ferdinand zum Hofmaler ernannt wurde. Im Sommer des Jahres 1572 beerbte er oder seine Gattin den kaiserlichen Baumeister Julius Turko in Wien, und Rosa unternahm in dieser Erbschaftsangelegenheit eine Reise nach Wien, wohin er ein Empfehlungsschreiben des Erzherzogs an den Kaiser mitbrachte. In diesem Schreiben erscheint er als Peter de Rosis von Preß (Brescia) [2]).

P. Rosas Bilder tragen in der Farbe das Gepräge der Titian'schen Schule, und dieser Charakter ist auch in seinen Bildern

---

[1]) Ridolfi C., Le maraviglie dell' arte, overo le vite de gl'illustri pittori Veneti. I, 256. S. Nagler, Allgem. Künstlerlexikon.

[2]) Dieses Empfehlungsschreiben lautet: „Allerdurchlauchtigister ꝛc. Ich wurde von meinem Hofmaler Peter de Rosis von Preß durch beigelegte Supplication unterthenigst bericht, wie dass auf Absterben E. k. Mt. und Lieb Paumeister zu Wien, Julii Turkho, ime de Rosis und seiner Hausfrauen ein Erbfall zugestanden, welchen er zu ersuchen vorhabens. Derowegen er mich nit allein umb erlaubniß hinabzuziehen, sondern umb mein gehorsamiste und brüderliche Intercession an E. k. Mt. und Lieb, damit er solchen erbfall desto besser einziehen möge, unthertenig angelangt und gebeten. Wiewol mir nun nit zweifelt, E. k. Mt. und Lieb werden für sich selbs gemelten meinen Hofmaler alle fürderliche gebür und billichait verordnen, so habe ich ime aber die gebeten fürschrifft nit weigern wollen, gehorsamb und brüderlich bittend, E. k. Mt. und Lieb geruehen gnedigisten bevelch zu geben, damit ime in einziehung angeregts ime zuegestandenen Erbfalls kain eintrag oder verhinderung zugefügt werde. E. k. Mt. und Lieb mich zu k. gnaden und brüederlich hulden gehorsam und brüederlich bevelchend. Datum Innsbrugg, den 21. Augusti Anno 72.

in Ambras trotz der erlittenen Restaurirung leicht erkennbar, wie denn auch die Mängel, die seinen Kompositionen anhaften, hier vielfach sich bemerkbar machen. Peter Rosa wurde der weiteren künstlerischen Entwicklung durch einen frühen Tod entrissen. Nach Ridolfi starb er 1576, nach Einigen an der Pest, nach Anderen an beigebrachtem Gifte. Nagler versetzt seinen Tod in das Jahr 1577 [1]).

Dass Konrad Leitgeb die Fürstenbilder nicht gemalt und überhaupt an denselben keinen Antheil hat, geht schon aus einem Berichte des Hofbaumeisters Luchese hervor, nach welchem im Saale zu Ambras nicht einheimische, sondern fremde Maler sich bethätigten. Zudem liegt von Konrad Leitgeb eine Quittung vor, welche hinlänglich beweist, dass er an den Fürstenbildern nicht gearbeitet hat. Seine Arbeiten beschränken sich nämlich auf Vergoldungen im Saale. In der Quittung, die er auf den Empfang von 76 fl. ausstellte (verlangt hatte er ursprünglich 84 fl.), erwähnt er ausdrücklich der Arbeit, die er im Saale vollbrachte. Er sagt:

„Aus Befelch [des Hofpfennigmeisters] Erhart Reutters ꝛc. habe ich Conrad Leitgeb, Maler, in dem neuen großen Saal die Ramen um die Fenster, auch die zwo Thorennth, das lang Gesims umedum (ringsum) mit guetem feingold, so man mir darzue hat göben, mat vergulbt piß an 3 Ramen, do man jetzt aufbricht, und ist mein wolverdienter Lon selb dritt davon on (ohne) das gold von ferden (d. h. vom vorigen Jahre) und huir (heuer) 84 fl. Und wie weit man jetz aufbrochen hat, will ich auch darzue ausmachen und vergulden."

In Ambras findet sich noch gegenwärtig ein Krug, welcher von Konrad Leitgeb bemalt wurde und der seiner merkwürdigen Form und der darauf angebrachten, die Zeit des derbsten Humors charakterisirenden Malerei wegen noch jetzt viel Interesse erregt.

Leitgeb war kein bedeutender Maler, aber ein vielseitig brauchbarer Mann. Bei den im Juni 1584 veranstalteten Feierlichkeiten aus Anlass der fürstlichen Kindstaufe wurde über Auftrag des Erzherzogs unter Weyerburg „ein hülzen Schlössel zum Schießen" erbaut und Konrad Leitgeb beauftragt, es zu bemalen. Beim Schießen selbst wurde er „von dem Geschütz und Pulfer durch Unglücksfall und mit durch seiner selbst Verwahrlosung" so schwer beschädigt, dass er vier Monate krank lag. Die Krankheitskosten wurden jedoch in splendidester Weise vom Erzherzog getragen [2]). Das „Schlössel

[1]) Ridolfi, a. a. O.; Nagler, Allgem. Künstlerlexikon.

[2]) Beispiele großmüthiger Unterstützung armer Künstler von Seite des Erzherzogs Ferdinand sind sehr zahlreich. Auch sonst unterstützte er die Kunst,

1571 ist nun, wie die urkundliche Forschung bestätigt, in der That das Jahr, in welchem der im Jahre 1570 vollbrachte Saalbau durch Künstlerhand ausgeschmückt wurde. Das Schloss selbst hatte zwar bereits zwei Säle, den „oberen" und den „unteren", d. h. wol in jedem der beiden Stockwerke des Schlosses einen; allein es fehlte noch ein großer Prachtsaal für die außerordentlichen Hoffeste, und zu diesem Zwecke erbaute Erzherzog Ferdinand den sogenannten spanischen Saal [1]).

Erzherzog Ferdinand, welcher bereits in Prag durch den Bau des Schlosses „zum goldenen Stern" als Architekt, und zwar in der eigentlichen Bedeutung des Wortes sich bewiesen hatte, nahm ohne Zweifel auch auf diesen Bau, namentlich auf dessen innere Ausschmückung, wozu die Bildnisse aller tirolischen Landesfürsten von Albert I. bis Erzherzog Ferdinand gewählt wurden, entschiedenen Einfluss.

Als Hofbaumeister fungirte damals Giovanni Luchese, der bereits beim Baue der Hofkirche zu Innsbruck einflussreiche Kenntnisse entwickelte.

Als der kunstliebende Fürst nach Innsbruck kam (1567), fand er hier drei Kunstrichtungen und jede derselben durch zahlreiche Künstler vertreten. Die deutsche Schule wurde vertreten durch die Maler Hans Gründl, Sigmund Elsässer († 1587), Georg Fellengibl aus Liegnitz, Konrad Leitgeb, Hanns Maysfelder von Hall, Alexander Meurl, Hanns Polhamer, Christoph Perkhammer († 1584), Melchior Ritterl von Hall, Georg Rott, Kaspar Rorer, Hofmaler Heinrich Teuffl († Ende 1569 oder Anfangs 1570), Paul Trabl und Hofmaler Sigmund Walhuter. Die niederländische Schule, durch den zur Herstellung des maximilianischen Grabes aus den Niederlanden berufenen Alexander Colin hier zur Geltung gebracht, vertraten namentlich die niederländischen Maler Flieschauer (auch Fleschauer) und Dionys von Hallart. Endlich traf er hier auch Italiener oder

---

[1]) Wann und wodurch derselbe zu dieser Bezeichnung gekommen ist, konnte ich nicht eruiren. Ein vierter Saal, welcher im Jahre 1583 dem Hauptthore des Hochschlosses gegenüber erbaut und dessen Plafond von dem Hofmaler Johann Baptist Fontana bemalt und reich mit figuralen Darstellungen geziert wurde, ist bei der Restaurirung von Ambras durch den Architekten Förster abgetragen worden. Fontana beschreibt seine Malerei ausführlich in seiner hierüber noch erhaltenen Rechnung. — Im Nachlasse Schönherrs findet sich ein kurzer, die barbarische Behandlung dieses Denkmals scharf verurtheilender Aufsatz über diesen Saal und dessen interessanten Plafond, welcher für einen Saal der Waffensammlung im Schlosse Verwendung fand.*

berief dieselben, und zwar Johann Baptista Fontana und Cantarini (beide Hofmaler), Georg Liberal aus Görz, Paul Nauritius aus Trient und Peter Rosa von Brescia.

In der Architektur war es bereits während des Baues der Stiftskirche (Hof- oder Franziskanerkirche) zu einem Umschwunge gekommen, indem die gothisch angelegte Kirche noch vor ihrer Vollendung in die Arme der Renaissance fiel, was an der genannten Kirche, wenn man sich die modernen Zuthaten wegdenkt, noch heute zu bemerken ist; die Plastik erhielt hier durch Colin eine neue Richtung [1]), und im spanischen Saale vollendete der Geist der Renaissance seinen Siegeslauf, indem hier statt der älteren deutschen Meister, welche von Ferdinand I. noch den „Saal- und Paradeisbau" in der Burg zu Innsbruck künstlerisch auszuschmücken bestellt worden waren, fremde Künstler mit dem Vertrauen des Fürsten beehrt wurden [2]).

Beim Baue des neuen Saales zu Ambras waren große Terrainschwierigkeiten zu überwinden. Um den nöthigen Bauplatz zu schaffen, mußte ein großes Stück des Schloßfelsens weggemeißelt werden, was durch eigens hiezu berufene Knappen bewerkstelligt wurde. Der Bau selbst, zu welchem im März des Jahres 1570 Ziegel, Kalk und Bauholz bestellt wurden, ist noch im selben Jahre vollendet worden, und es konnte daher schon 1571 mit eintretender milder Jahreszeit mit der inneren Ausschmückung begonnen werden, wozu auch sonst bereits alle Vorbereitungen getroffen worden waren. Zur Herstellung des Plafonds und der Saalthüren wurde in Augsburg „Edelholz" bestellt, während in Partenkirchen die weniger edlen Holzarten, „Aspin- (Eschen-), Nuß-, Kerstbäum- und Zirmladen und Gstäng" gekauft wurden. Es wurde ferner für den Saalbau

---

[1]) Ich habe hier weniger seine berühmten Reliefs in der Hofkirche im Auge, welche er nach den Zeichnungen eines deutschen Meisters verfertigt hat, als vielmehr seine anderen höchst zahlreichen Werke, namentlich das im Dome am Hradschin zu Prag.

[2]) Die „fremden Maler", welche 1571 im Saale zu Ambras beschäftigt waren, werden auch vom Hofbaumeister Luchese erwähnt, welcher dieselben eine von zwei Haller Malern (Melchior Ritterl und Hanns Maysfelder) in und an einem Gebäude im Hofgarten ausgeführte Arbeit taxiren ließ. (Maysfelder malte in Fußstapfen des Malers Jörg Fellengibl auch am Werke des Jakob Schrenk „zwei große Bücher in groß Regalpapier, Schlachten, Wappen, Conterfeit u. s. w." Mit ihm arbeitete zeitweise sein Bruder Alexander Maysfelder zu Imst, welcher 1578, als er eben auf der Reise zu seinem Bruder sich befand und auf einem Flosse den Inn herabfuhr, bei Magerbach verunglückte. Er hinterließ seine Gattin Christina und drei Kinder in großer Noth, weswegen ihr Erzherzog Ferdinand ein wöchentliches Almosen bewilligte.)

ist schon längst durch eine moderne ersetzt worden. Die alten Flügel dieser Thüre haben sich aber noch erhalten, sie sind jedoch nur auf der inneren Seite eingelegt, während sie nach Außen zwar reich gegliedert, jedoch nur mit Eichenholzfourniren belegt sind.

Meister Gottfried beschreibt dieses Thor in seiner hierüber ausgestellten Rechnung, wie folgt:

„Mer hab ich auch das ander Thor auf dem neuen Saal, so gegen die Basteien hinauskommt, gemacht und dasselbig auch inwendig eingelegt von Trouey und Grodestgen, dem ersten Thor in der Arbeit inwendig vergleicht (d. h. gleich gemacht) und auswendig ist es von Eichenholz geforniert und die Gsimbs von Birnbamenholz gemacht und ein Orten (Bogen), darauf quaderstein und hat auch ein Fries herum, ist von Marbel gemacht. Dafür zu machen verdient für das Thor — 60 fl."

Es ist für die Restaurirung von Wichtigkeit, die Holzgattungen genau zu kennen, welche Meister Gottfried zu seinen Arbeiten auf Ambras verwendet hat. Wir haben derselben bereits oben bei den Bestellungen vom Jahre 1570 erwähnt, fügen jedoch noch Folgendes zur Ergänzung bei. Konrad Gottfried kaufte weiter 225 Eichenspäne, 100 Erlenspäne und 75 Nussbaumspäne. Jeder Span hatte eine Länge von $7\frac{1}{2}$ Schuh und eine Breite von 7 und 8 Zoll. Die doppelten Rosen (für den Plafond) wurden aus Lindenholz geschnitzt, kleinere Rosen aus Felberholz (Felber, Weide), Gesimse aus Birnbaumholz, die Korallenstäbe (aneinander gereihte „runde kigelen" oder „peten") aus rothem Eibenholz. Rosen, Gesimse und Peten (Provinzialismus für Rosenkranz oder Paternoster) übertrug Konrad Gottfried dem Drechsler Christian Pruethauser, welcher im Auftrage des Vorgenannten auch 236 Werkschuh lange „Beten" von weißem Holz zu den Rahmen, „darein man die gemalten Tuecher [1]) faßt", verfertigte. Wenn diese „Beten" für den neuen Saal von Ambras gehörten, was jedoch in der betreffenden Rechnung des Drechslermeisters nicht gesagt ist, so würde man versucht, anzunehmen, dass die Fürstenbilder ursprünglich auf Leinwand gemalt waren.

Die bereits früher erwähnten feinen Holzarten, die in Augsburg bestellt wurden, finde ich näher nicht bezeichnet. Nur den Preis eines 92 Pfund schweren Ebenholzstückes, welches von Christoph Welser in Augsburg erkauft wurde, finde ich in einer Rechnung an-

[1]) Unter gemalten Tüchern verstand man Gemälde auf Leinwand. So erwähnt ein Inventar des Schlosses Thaur „ein gemalts Tuech mit Landschaften".

geführt. Es kostete 30 fl. 40 kr., das Pfund 5 Batzen. Des hohen Preises wegen sei auch noch ein Ankauf von weißem Firniss erwähnt. Für 30 Pfund dieses Firnisses wurden nicht weniger als 50 fl., für ein Pfund 25 Batzen bezahlt.

Es wurde bereits erwähnt, dass im Fries des Saales je unter einem Rundfenster und auf der Nord- und Westseite unter den runden Blindfenstern verschiedene Thierköpfe oder Gehörne angebracht waren. Urkundlich finde ich zwar nur Steinbockköpfe und Hirschgeweihe, nach der im Jahre 1632 erschienenen Reisebeschreibung des Martin Zeiller, welcher den Saal um diese Zeit gesehen hat, prangte aber da das verschiedenartigste Gehörn. Zeiller schreibt: „Oben gar in der Höhe hangen 38 Gewicht und Horn von Auerochsen, Reinier, Elend, Hirschen, Steinböcken“ [1]).

Dagegen gedenkt H. G. Ernstinger, ein Innsbrucker, welcher den Saal bald nach seiner Vollendung besichtigt hat, nur der Hirschköpfe.

Er schreibt in seinem „Raisbuch“ [2]): „Weiter ist allda zu sehen der schöne, lange und breite Saal mit viler Fürsten von Oesterreich Conterfeturen und mancherlay schönen großen Hirschgestiern geziert“.

Von diesem Saalschmucke hat sich nichts mehr erhalten, und wüssten wir davon nicht aus anderen Quellen, so würde man sich über die unter den Rundfenstern angebrachten Vorrichtungen zum Befestigen dieses Saalschmuckes vergeblich den Kopf zerbrechen.

Auch diese Saaldekoration stammt, soweit sie Bildhauerarbeit enthielt, aus guter Meisterhand. Wir finden nämlich dabei beschäftigt Andrä de Clievor, einen niederländischen Bildhauer, welchen Colin zur Mithilfe an den Reliefarbeiten für das Grabmal Maximilians nach Innsbruck berufen hatte und dem auch ein großes Verdienst an dieser Arbeit zugemessen werden muss.

Andrä van Clievor war ein Schüler des Bildhauers Willem Glande van Asche zu Brüssel und wurde 1554 in die Zunft der Bildschnitzer und Steinhauer daselbst aufgenommen. Er starb zu Innsbruck am 2. April 1584 mit Hinterlassung eines kleinen Vermögens, als dessen Erben seine Brüder Franz und Cornel de Clievor erscheinen, von denen mir eine auf Alexander Colin lautende Vollmacht

[1]) Martin Zeiller, Teutsches Reysbuch. Straßburg 1632. S. 364. Dasselbe schreibt nach ihm F. Nigrinus, Die Grafschaft Tirol. Frankfurt, 1703. S. 516.

[2]) Hans Georg Ernstingers Raisbuch. Herausgegeben von Dr. Walther (Bibliothek des litterarischen Vereines in Stuttgart CXXXV, 12).

vorliegt, welcher ich auch obige Notizen über diesen Künstler entnehme.

Es läßt sich übrigens aus den Akten nicht feststellen, in welcher Weise Thierköpfe oder blos Gehörn im Saale verwendet wurde. Es muß dies erst aus den Vorrichtungen zu deren Befestigung und aus den Verhältnissen der betreffenden Örtlichkeit bei den Rundfenstern ermittelt werden.

Eine Rechnung Clievers vom 30. April 1572 lautet:

„Aus Befelch des durchleuchtigisten Fürsten und hern hern Ferdinanden Erzherzogen zu Oesterreich ꝛc. habe ich Andre Cliver zween steinpockköpf, größer denn das Leben von Holz geschnitten auf den großen newen Sall auf Ambras und ist mein verdienen an einem steinpock 3 fl. 30 kr. Thun beede zusammen — 7 fl.

Mer hab ich 2 Hälß zum stainpockkiren geschnitten und ist mein verdienen an einem Halß 1 fl., thut — 2 fl.

Mer hab ich sechs par Hirschkirn ausgenumen und von newen wider eingesetzt — 3 fl.

Mer hab ich 4 par Hirschkirn ausgenumen und von neuem wider eingesetzt ꝛc. — 2 fl. Summe 14 fl.

Andres de Cliever."

Eine andere noch erhaltene Rechnung dieses Meisters lautet auf geschnitzte Rehköpfe, doch scheint mir, daß sie für die weiten Räume, in Rücksicht deren der Meister selbst die Steinbockköpfe „größer denn das Leben" geschnitzt hatte, nicht paßten[1]).

Die Rechnung Clievers für die gelieferten Rehköpfe lautet:

„Zum ersten hab ich 7 Rehköpf mit Compactimenten von Holz geschnitten á 3 fl. 30 kr., thut — 24 fl. 30 kr.

Mehr hab ich 7 Rehköpf ausgenomen und widerumb die kirnlein eingesatz und gepißert á 30 kr. = 3 fl. 30 kr.

Mehr 3 par khirnlin von Rechen versetzt — 1 fl. 30 kr."

Wir kommen nun zu den Schlosserarbeiten.

Ludwig Sayler, Schlosser zu Innsbruck, verfertigte die Schlösser an den beiden Thoren des Saales. Auch Meister Leonhard Hörman hat einige Arbeiten für den Saal verfertigt, doch sind dieselben von untergeordneter Bedeutung.

Eine besondere Beachtung verdienen die Stuccaturarbeiten des Saalbaues. Die Stuccoarbeiter haben nicht blos die zur Bemalung

[1]) Diese Gewichte dürften dieselben sein, welche nach alten Beschreibungen von Ambras in dem an die Säle im Schlosse anstoßenden Zimmer angebracht waren (Martin Zeiller, a. a. O. 353).

bestimmten Saalflächen für den Maler zugerichtet, das Gesims unter dem Fries gezogen u. s. w., sondern auch die plastischen Verzierungen am Fries selbst und insbesondere die schönen und originellen Stuccaturarbeiten im Vorsaale („aufm Vorhäusl") hergestellt. Diese Stuccoarbeiter scheinen auch sehr hoch bezahlt worden zu sein, da sie schon beim Beginne der Arbeit 130 fl. ausbezahlt erhielten. Das für ihre Arbeit nöthige Material, Gips 2c. und unter Anderem auch gelbes Wachs, Harz und „Podrentat" wurde ihnen beigestellt. Von den Stuccoarbeitern wird nur einer genannt, welcher wol auch als der eigentliche Meister und Leiter der Stuccoarbeit zu betrachten ist, nämlich Meister Antoni Brack, dem mehrere Gesellen zur Seite standen.

Die Stuccoarbeiten sollten nach einem Berichte des Matern Felitsch an den Erzherzog, welcher zur Zeit in Prag oder Wien sich befand, aufs längste bis 12. October (1571) zur Vollendung gebracht werden. Meister Brack hatte deshalb „zu seinen vorigen Gesellen noch zwei" aufgenommen.

Bemerkenswert ist die Keckheit, mit welcher diese Stuccoarbeiter das weit vorspringende Gesims unter dem Fries im großen Saale einfach und ohne besondere Befestigungsmittel an den nackten Felsen der nördlichen Saalseite klebten.

Die Konstruktion dieser Saalseite verdient überhaupt noch eine nähere Erwähnung.

Die Schwierigkeit, die zur Aufnahme der Fürstenbilder bestimmte Wand mit dem abgemeißelten Felsen zu verbinden und dabei die unvermeidliche Nässe vom Grunde der Bilder abzuhalten, hat schon beim Baue des Saales die Weisheit der Bauleute in Anspruch genommen. Die vom Herrn Architekten Deininger vorgenommene Untersuchung des Mauerwerkes ergab, dass man zwischen dem Felsen und dem Mauerwerke einen Zwischenraum ließ, welcher mit Kohlenstaub ausgefüllt wurde. Daraus erklären sich auch die in einer Baurechnung vorkommenden Auslagen für „gestampften Kol". Eine andere Rechnung lautet auf „2 Fuder Kißlingsteine und 2 Fuder Schnacken gemahlen und gestoßen, so man auf Schloß Ambras verbraucht hat."

Die angewandten Mittel gegen die Feuchtigkeit waren jedoch nicht nachhaltig genug. Eine im Jahre 1632 erschienene Reisebeschreibung bemerkt bereits, dass „die eine Wand dieses Saales aus einem lautern, harten Felsen gehauen und darüber getünchet und dannenhero etwas feucht" sei[1]). Es ist demnach auch erklärlich und das

[1]) Martin Zeiller, a. a. O.

Ergebnis der techniſchen Unterſuchung der Bilder beſtätigt es, nämlich, daſs dieſe Bilder eine wiederholte Reſtaurirung erlitten haben.

Um ſchließlich auch noch etwas über die Façade des Saales zu ſagen, möchte ich nicht unerwähnt laſſen, daſs es dem Herrn Architekten Deininger gelungen iſt, die urſprüngliche Behandlung derſelben aus dem neuen Verputze herauszufinden. Danach war die Außenſeite des Saales ſowol an der Längenwand, als an der Stirnſeite in Sgraffito ſo bemalt, daſs auf einem Unterbaue von Quadern kannelirte Säulen toskaniſcher Ordnung zwiſchen den Fenſtern emporſtreben und einen gezahnten Architrav tragen. Unter den großen Fenſtern waren von der Solbank derſelben bis zum ſgraffirten Geſimſe des Unterbaues rothe Teppiche al fresco gemalt. Die Stirnſeite hatte ſgraffirte Pfeiler an beiden Enden. Dieſe waren ſammt dem Sockel perſpektiviſch dargeſtellt.

Am Hochſchloſſe zeigen ſich noch heute deutliche Spuren von ſgraffirter Quaderung, welche jedoch nicht blos als Unterbau für eine Säulenarchitektur, wie dies beim Saalbau der Fall iſt, dargeſtellt war, ſondern bis zum Hauptgeſimſe, alſo über alle Stockwerke des Gebäudes ſich erſtreckte.

Es ſtimmt dies auch ganz mit der in dieſer Zeit üblichen Bemalung und Sgraffirung von Gebäuden, wie denn auch gerade 1572 im Hofgarten zu Innsbruck ein Gebäude ſo bemalt wurde, daſs, wie die damit betrauten Meiſter Maysfelder und Ritterl in ihrer Rechnung darüber ſagen, es ausſah, „als wann's von gehauten Stucken wär".

Die Bedachung des Saalbaues beſtand aus einer Reihe von Satteldächern, die mit Schindeln gedeckt waren und von denen jedes nach der Längenſeite einen Giebel mit einem Fenſter bildete. Nach der Rechnung des Tiſchlers Jakob Henig, welcher „12 Fenſter auf dem Saal ins Dach gemacht", muſsten fünf oder ſechs ſolche Dächer den Saal bedeckt haben. Da dieſe Art der Bedachung für den Saalbau charakteriſtiſch iſt, ſo wird bei der Reſtaurirung desſelben ohne Zweifel darauf Rückſicht genommen werden[1]).

Gleichzeitig mit dem ſpaniſchen Saale wurden verſchiedene andere Bauten und Einrichtungen hergeſtellt, die wir hier noch kurz erwähnen wollen. Es ſind dies:

1. Das Wildbad, zu dem der Hofbrunnenmeiſter doppelte Röhren legte, um warmes und kaltes Waſſer zuzuführen, und an welchem der Waſſerkünſtler und Orgelbauer Jakob Schlund ſeine

[1]) Dies geſchah nicht. Vgl. Abhandlung XVI, Schluſs.*

Künste erprobte. An den Hähnen waren Löwenköpfe angebracht und „auf dem Wirbel“ ein Delphin, aus dem kleine Wasserstrahlen liefen.

2. Der vergoldete Springbrunnen unter dem Schlosse im Garten, an dem der Wasserkünstler Schlund „etlich Köpf und Bildt verlötete und ausbesserte“.

3. Der Brunnen auf dem Saal, an dem wir den Uhrmacher Elias Kloßner beschäftigt finden.

4. Der Edelbrunnen, bei welchem der Steinmetz Persion aus Venedig den Boden mit Marmor belegte.

5. Der „Zinnen-Brunnen“ im Schlosse (das heißt wol der aus Zinn gegossene Brunnen).

6. Das Vollbad, in welchem der Fries mit figuralen Darstellungen geschmückt wurde, wobei der Künstler nach einer freundlichen Mittheilung des Herrn Hofsekretärs Segenschmid offenbar einen Holzschnitt des Hans Sebald Beham, beziehungsweise den danach von de Bry angefertigten Stich benützt hat.

7. Das Ballspielhaus und der Thurm im Thale, an welchen Baulichkeiten wir Martin Henigler beschäftigt finden.

8. Die Kunstkammer bei dem Saale, für welche Meister Leonhard Hörmann „45 runde polirte Ringlen und 45 Röslen, ferner 40 Taschenringe, mit Rosen darunter zum Tisch an die Schubladen“ gemacht hat.

9. Die Werkkammer, für welche der Schlosser Hans Schen die Schlosserarbeiten lieferte.

10. Die Mauer am Thiergarten.

11. Der „Neue Weg (die neue Straße von Innsbruck nach Ambras) und der Gangsteig vom Schlosse bis zum Gätterl in die Wiesen“.

12. Der neue Stall, in welchem Meister Leonhart Ring, Steinmetz, die 7 Pfeiler sammt Platten, Postamente und Kapitäle, 13 Fuß hoch, aus Nagelstein gemeißelt hat.

Von den Einrichtungsstücken, welche in der Zeit des Saalbaues für das Schloss Ambras angefertigt worden sind, werden in den Akten erwähnt:

Der umgehende Tisch für eine Rotunde des Gartens. Unter diesem aus Ahornholz verfertigten Tische waren, wie Stephan Pighius erzählt, Räder angebracht, die vom Wasser getrieben wurden und mittels welcher man den Tisch sammt den Gästen bald sachte, bald rasch herumdrehen und die Leute schwindlicht machen konnte[1]).

[1]) Stephan Pighius, Hercules prodicius, 161. Primisser, Die Ambraser Sammlung, 36.

Ein von Meister Konrad Gottlieb verfertigter Tisch „mit einem gefornirten Blatte, wellichs von Frieſen ist eingelegt und mit einem gefornirten Fuß und darein 8 Schubladen, mit Frieſen geziert, und ist die Brugen unten gemacht, mit Gſimſen wie ein Poſtament, darin auch Schubladen sind". Der Tisch koſtete 10 fl. Derſelbe Meister verfertigte für Ambras eine Bettſtatt, die er, wie folgt, beſchreibt: „Die ist im Fünfegg gemacht, in einen Winkel eingericht, mit gefornirten eingefaſsten Himmel, an den drei Seiten bis unten an den Himmel gemachte und eingefaſste, gefornirte Füllungen, auch hat es zwiſchen dem Hauptgeſims Schubladen im Fries, welches mit geſchnittenen Roſen und Trilipa geziert ist; auch hat es in den vordern Seiten Schubladen und Alles gefirnist und verfertigt, daran zu machen verdient — 22 fl." Der Meister Wolf Gump, welcher dem Konrad Gottlieb einzelne Stücke zu dieſer ſeiner Arbeit geliefert zu haben ſcheint, ſchnitt zu einem Tiſche und zu einer Bettſtatt 4 korinthiſche Kapitäle, 4 Tragſteine, 36 kleine Löwenköpfe und erhielt hiefür 16 fl. Darnach waren die Tiſchler damaliger Zeit offenbar auch bis zu einem gewiſſen Grade Bildhauer. So erſcheint denn auch Konrad Gottlieb im l. f. Raitbuch von 1580 thatſächlich als Bildhauer unter den Hofbedienſteten aufgeführt.

Es macht einen traurigen Eindruck, ſo viele Schöpfungen der Kunſt und des Kunſthandwerks, wie gerade das Schloſs Ambras aufzuweiſen hatte, ganz oder theilweiſe zerſtört zu finden, doch die Freude über die Kunſtbeſtrebungen, welche heutzutage und vor Allem in Oeſterreich ſich geltend machen, überwiegt den Schmerz über den Verluſt der Schätze, um welche uns die nun glücklich überwundene Zeit des allgemeinen Mangels an wahrem Kunſtſinne und an Pietät für die Werke des Alterthums gebracht hat. Die großen Opfer, welche für die Wiederherſtellung des ſpaniſchen Saales gebracht werden, bilden eine reichliche Sühne für das, was zwiſchen einſt und jetzt an dieſem Kunſtdenkmale geſündigt worden iſt.

XXII.

Thomas Neidhart,

Glasmaler von Feldkirch [1]).

(1865)

Kaiser Ferdinand I. hatte, wie ich bereits in einem früheren Aufsatze erwähnte, die über dem Grabe seines großen Oheims Maximilians I. zu erbauende Kirche mit reichen Glasmalereien zu schmücken angeordnet. Die Ausführung derselben wurde anfangs dem Maler Paul Dax übertragen. Dax starb 1561, ohne seine Arbeit vollendet zu haben. Dieselbe wurde sofort einem Niederländer Meister übertragen, welcher jedoch aus unbekannten Gründen zurücktrat, worauf dann Kaiser Ferdinand befahl, „eine andere taugliche Person dazu zu ordnen." Durch den Tod des Kaisers Ferdinand (1564) ist jedoch das Unternehmen in Stocken gerathen, denn erst nach 10 Jahren scheint wieder eine Nachfrage nach einer „tauglichen Person" geschehen zu sein, die sich dann auch sogleich und zwar in der Person des Glasmalers Thomas Neidhart in Feldkirch gefunden hat.

Thomas Neidhart ist ein bisher ganz unbekannter Glasmaler und es lohnt sich daher um so mehr das Urkundliche über ihn zu sammeln, als aus seiner Werkstätte so Vieles nach Tirol gekommen ist.

Das rege Kunstleben, das am alten landesfürstlichen Hofe zu Innsbruck stets neue Nahrung fand, lockte auch von Auswärts manchen Künstler herbei, um Bestellungen und Aufträge zu suchen.

---

[1]) Diesen Aufsatz aus dem Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols II, 355—363 hat Schönherr beinahe wörtlich in die Beschreibung der Glasgemälde der Innsbrucker Hofkirche (Abhandl. IX, 340 ff.) übernommen. Wegen des abgeschlossenen Gegenstandes darf wol diese Skizze hier besonders wiederholt werden.*

Im Jahre 1574 kam Thomas Neidhart mit zwei Glasgemälden nach Innsbruck. Er hatte sie im Auftrage Erzherzogs Ferdinand für die Kapelle der von den Landesfürsten erbauten und mit vielen kostbaren Zeichen ihrer Frömmigkeit geschmückten Kirche in Seefeld angefertigt und bei Gelegenheit der Bestellung vom Erzherzog die Versicherung erhalten, er werde ihm auch die Kirchenfenster für den Neubau (Franziskaner-Hofkirche) zu malen und zu schmelzen übertragen, falls die beiden Stücke für Seefeld nach Wunsch ausfallen würden.

Nachdem Thomas Neidhart die bestellten und eingelieferten Stücke in die Fenster der Seefelder Kapelle eingesetzt hatte, richtete er an den Erzherzog folgendes Schreiben: Durchlauchtigster Erzherzog! Gnädigster Fürst und Herr! Nachdem kurzverschiner Zeit Euer F. D. mir zwei Derselben Wappen in die Kapellenfenster auf dem Seefeld zu schmelzen haben andingen lassen: wann ich solche zwei Wappen schön und sauber schmelzen und machen würde, dass alsdann Euer F. D. mir die Wappen in die Kirchenfenster in Euer F. D. neuem Stiftbau auch vor andern zu schmelzen gnädigst erfolgen lassen wollen, und dieweil dann ich solche zwei Wappen anjetzo mit mir hergebracht und Euer F. D. überantwortet habe, bin ich der unterthänigsten Hoffnung, sie wurden zu Euer F. D. gnädigstem Gefallen geschmelzt und gemacht sein. Demnach so langt an Euer F. D. meine ganz unterthänigste Bitte, dieselben wollen mir obengemelte Wappen in die Kirchenfenster im Stiftbau, dieweil ich meistentheils von derselben wegen hieher gereist bin, gegen gebürliche und leidentliche Belohnung vor Andern zu schmelzen gnädigst erfolgen und andingen lassen. So will ich dieselben mit der Hilf und Gnad Gottes dermaßen machen, dass Euer F. D. darob ein gnädigstes und gutes Wohlgefallen haben und ich darob ein Raimb (Ruhm) erlangen soll. Dann ob ich gleichwohl bei Euer F. D. tyrolischen Kammer-Räten, meinen gnädigen Herren, um Andingung gemelter Wappen im neuen Stiftbau angehalten, so haben sie sich doch solcher Verdingniß gar nicht annehmen wollen, sondern mich an Euer F. D. gewisen. Thue mich Euer F. D. hiemit zu bedenken ganz unterthänigst befehlen. Willfährigen Bescheids gewartend E. F. D. unterthänigst gehorsamster Thoman Neidhart, Glasmaler zu Feldkirch.

Erzherzog Ferdinand theilte dieses Schreiben den Kammerräthen zur Begutachtung mit, und diese entsprachen dem Auftrage in einem Schreiben vom 29. Jänner 1575. Darin sagen sie, dass Meister Neidhart nach ihrem Erachten die zwei Wappen für die Seefelder

Kapelle „schlecht von Farben, auch nit von ganzen Stücken geschmelzt“ habe und es wäre daher zu fürchten, dass er auch die weiteren Stücke nicht besser machen würde. Sie riethen daher, Neidhart hier nicht länger warten lassen, sondern ihn zu verabschieden, ihnen dagegen Vollmacht zu geben, das Weitere zu verfügen. Sie wollten dann, sagen sie, dem Verwalter der Vogtei Feldkirch, auch dem Hubmeister und dem Hofschreiber daselbst die Zeichnungen zu den Wappen übersenden und ihnen schreiben, wie dieselben gemacht und geschmelzt werden müssten, zugleich ihnen auch befehlen, dass sie sich mit Thoman Neidhart über den billigsten Preis vergleichen und ihn verhalten, die Wappen „genau nach den Zeichnungen, mit getreuem Fleiß, von ganzen Stücken, auch beständig, sichtbarlich und von gerechten, schönen und guten Farben, und wohl in das Glaswerk zu schmelzen.“

Der Erzherzog billigte den Vorschlag und setzte nur noch bei, dass, wenn die Arbeit nicht wie sie im Schreiben der Kammerräthe verlangt wird, geliefert würde, Thomas Neidhart die Wappen zurücknehmen und andere, den Visirungen und dem Geding entsprechend, ohne Entgelt machen müsse.

Diese Entschließung und Antwort des Erzherzogs an die Kammerräthe auf deren Schreiben vom 29. Jänner war schon nach sechs Tagen erfolgt, scheint aber im Expedit stecken geblieben zu sein, da noch am 30. August weder die Kammerräthe noch der Glasmaler Neidhart davon Kenntnis erhalten hatten. Letzterer wendete sich daher abermals an die Kammer in Innsbruck und wiederholte mit Berufung auf die gnädigste Zusage des Erzherzogs seine Bitte. In seinem Gesuche sagt er, er sei mit der besten Hoffnung heimgereist, habe dort auf weitere Weisung gewartet und in Anhoffung des hohen Auftrages andere Arbeit aus den Händen gelassen. Nun wisse er aber gar nicht, wie er daran wäre, und habe sich deshalb wieder hieher nach Innsbruck begeben, um einen endlichen Bescheid zu erhalten.

Die „Statthalter, Amtsverwalter, Regenten und Kammerräthe der oberösterreichischen Lande“, oder — wie wir diese Amtstitel kürzer fassen wollen, — die Regierung geleitete die Bittschrift des Glasmalers an den Erzherzog und berief sich hiebei auch auf ihre diesfallsigen zwei Schreiben vom 30. Jänner und 19. März, auf welche noch keine Resolution erflossen wäre.

Die neuerliche Entschließung des Erzherzogs erfolgte in dem bereits oben erwähnten Sinne und Hartmann Pappus, Verwalter der Vogtei, und Paul Furtenbach, Bürger zu Feldkirch, schlossen mit

Thoman Neidhart einen Kontrakt ab, welcher auf zwanzig geschmelzte Wappen, jedes zum Preise von fünfzehn Gulden lautete, und unterm 29. Dezember 1575 von Erzherzog Ferdinand mit der Weisung bestätigt wurde, dass die Arbeit sogleich in Angriff genommen werde.

Thomas Neidhart ging nach seiner Versicherung sogleich ans Werk, doch wissen die Akten vom Fortgang der Arbeit nichts zu melden, als dass Meister Thomas fortwährend Geld sich vorstrecken ließ. Vollendet wurden sämmtliche bestellten Glasgemälde erst im Jahre 1582. Doch ist es nicht bei der ersten Bestellung von 20 geschmelzten Wappen geblieben, denn der Glasmaler, welcher für diese gemäß Kontrakt nur 300 fl. zu beanspruchen hatte, erhielt von 1574 bis 1582 1325 fl. ausbezahlt. Von dieser Summe erscheinen 24 fl. als auf die beiden Glasgemälde für die Kapelle in Seefeld und 300 fl. auf die ursprünglich bestellten Glasgemälde für den neuen Stiftbau (Franziskanerhofkirche) verausgabt. Wofür das übrige Geld, namentlich die im Jahre 1577 dem Thomas Neidhart ausbezahlten 640 fl. und die im Jahre 1578 demselben verabfolgten 100 fl. ausgegeben wurden, ist nicht angegeben, doch geben hierüber ein paar Urkunden, die wir in der Folge werden kennen lernen, einige Andeutungen. Die Verausgabung einer für die damalige Zeit bedeutenden Geldsumme scheint ein Beweis zu sein, dass der als Kunstfreund und Kunstkenner berühmte Erzherzog Ferdinand mit den Leistungen des Meisters sehr zufrieden war, was um so höher anzuschlagen ist, als Meister Thomas nach den noch vorliegenden Beschwerden mit der Lieferung der Arbeit sich sehr saumselig zeigte.

Was wir von Thomas Neidhart und vom Fortgange seiner Arbeit während der Jahre 1575 bis 1582 erfahren, bezieht sich lediglich auf beanspruchte Geldvorschüsse und Betreibungen des saumseligen Meisters.

Im Jahre 1575 hielt sich Neidhart einen vollen Monat in Innsbruck auf, zu welchem Zwecke ist unbekannt. Die Urkunden konstatiren nur, dass der Feldkircher Meister beim Gastwirt Bernhard Reichart auf erzherzogliche Kosten sich's sehr wol sein und den Kammerräthen einen unbezahlten Konto von 29 fl. zum Andenken zurückließ. In dem darauf Bezug nehmenden Schreiben der Kammerräthe an den Glasmaler sagten dieselben: „eine solch übermäßige Zehrung wollten wir gar nit, sondern allein auf Eure Person jeden Tag 30 Kreuzer, mit dem ihr räthlich auskommen möget; das brächte also von 31 Tagen, so Ihr allhier still gelegen, 15 fl. 50 kr., die wir zu passiren Befehl gegeben haben." Den Mehrbetrag soll er hieher übersenden, oder er werde ihm an seinem Guthaben abgezogen.

Im folgenden Jahre verlangte Neidhart wieder einen Geldvorschuss, der ihm auch gegeben wurde, „damit er nit fürgebe, er werde Gelds halber gesäumt und damit er noch vor Herbstzeit seinem Versprechen nach die Arbeit vollende."

Des Künstlers Versprechen ging aber weder im Herbste des Jahres 1578, noch im Herbste des Jahres 1579 in Erfüllung Es folgten daher zwei neue Betreibungsschreiben der Kammer vom 2. October und 16. Dezember 1579 an den Hubmeister in Feldkirch. Im ersteren heißt es, der Hubmeister möge „vermelden, wie es mit der Arbeit beschaffen, item was er (Neidhart) an den Gläsern, auch den Bildern und Figuren gemacht"; wie viel Geld der Glasmaler empfangen und wann er fertig werde. Der Hubmeister möge die Arbeit betreiben. Das letztere Schreiben ist von ähnlichem Inhalt und fordert den Hubmeister auf, Thomas Neidhart zu drängen, damit die geschmelzte Arbeit auf nächste Ostern gewisslich eingesetzt werden könnte.

Der erstere Brief ist insofern von Wichtigkeit, als er ausdrücklich von Bildern und Figuren spricht und daher außer Zweifel setzt, dass Neidhart nicht blos Wappen, sondern auch historische Bilder für die Hofkirche verfertigte.

Die Ostern gingen vorüber, es kamen wieder Ostern, aber noch immer nicht die ersehnten Glasgemälde. Statt derselben langte im Juni 1580 ein Schreiben des Herrn von Altmannshausen aus Feldkirch ein, in welchem es heißt: Neidhart stecke in Schulden, die Gläubiger drängten ihn, die Kammer möge Geld schicken. Die Kammer verweigerte aber jede weitere Bezahlung bis zur Vollendung der Arbeit, trug jedoch dem Hubmeister auf, mit des Künstlers Gläubigern zu verhandeln, damit sie mit der angeblichen Schuld Geduld trügen, bis die Arbeit geliefert werde.

Wer erinnert sich hier nicht an den Hofmaler Gilg Sesselschreiber, mit dem Neidhart alle Schwächen einer leichten Künstlernatur theilt.

In einem Schreiben vom 2. Juli 1581, also beinahe sechs Jahre nachdem Neidhart die Bestellung auf die Glasgemälde für die Hofkirche erhalten hatte, schreibt die Kammer an den Hubmeister Jörg von Altmannshausen in Feldkirch: Der Glasmaler hätte seinem Versprechen gemäß das bestellte Glaswerk für den Stiftbau schon längst verfertigen und hereinliefern sollen, weswegen der Erzherzog ein Missfallen trage. Neidhart habe zwar etliche Stücke nach Innsbruck gebracht und eingesetzt, doch sei „der Sache nicht zu Ende

geholfen", und da er eine gute Summe Geldes in Händen habe, so sei Se. Durchlaucht nicht gewillt, ihm längern Verzug zu gestatten, sondern wolle die Arbeit ehemöglichst vollendet sehen. Der Hubmeister möge also den Glasmaler betreiben.

Jörg von Altmannshausen begab sich also in das Atelier des Glasmalers und stellte diesen wegen seiner Saumseligkeit ernstlich zur Rede und fragte ihn schließlich, auf welche Zeit er „die Stuck und Figuren alle" nach Innsbruck bringen und ob er sie noch vor Eintritt der Winterkälte einsetzen könnte.

Auf das hin ließ Meister Thomas den Hubmeister „die zum Theil durch ihn gar gefertigten Stuck, deren Zwölf sammt den Schriften waren, in seinem Hause sehen" und bemerkte, „dass der Stuck noch zehen und dass dieselben auch schon allbereit gemalt seien." Sie dürften nur mehr „zusammengefügt und ins Blei eingefasst" werden, was er auch unverzüglich thun wolle. Er hoffe „mittelst göttlicher Gnaden mit allen zweiundzwanzig Stucken auf künftige Michaeli hinein gen Innsbruck zu fahren und sie vor Wintergfrürst einzusetzen." Die lange Verzögerung anbelangend entschuldigte er sich damit, dass ihm „etliche Stücke in dem Feuer und beim Schmelzen zerbrochen seien", daher er dieselben wieder malen und schmelzen müsste. Zum Beweise dessen zeigte Neidhart dem Hubmeister die zerbrochenen Stücke. Der Glasmaler gab auch ferner vor, er habe Geldmangel gehabt, hätte kein Blei kaufen können und stecke in Schulden. Jörg von Altmannshausen bestätigt ihm dies und berichtet, er habe „den Glasmaler niemalen auf der Gassen gesehen, sondern er (Neidhart) habe Ursach seiner Schuldenlast sich allwegen innegehalten." Die Geldfrage anbelangend berichtet der Hubmeister, dass Thomas Neidhart von 1574 bis 1578 1044 fl. aus dem Hubmeisteramt bezogen habe.

Am 12. September schrieb die Kammer abermals an den Hubmeister in Feldkirch und wies denselben an, den Glasmaler trotz seines gegebenen Versprechens, bis Michaeli seine Arbeit zu liefern, von Zeit zu Zeit zu drängen, welchem Befehle Herr v. Altmannshausen getreulich nachkam. Er verfügte sich sogleich wieder zu Thoman Neidhart, hielt ihm das Schreiben aus Innsbruck vor und fragte ihn, „auf was Zeit er doch mit der Arbeit hinein kommen könnte." Neidhart antwortete, „er wisse es nit gar eigentlich, aus Ursache, dass ihm etliche Stuck, welche er im Schmelzwerk gehabt, zersprungen, also dass er für dieselben andere machen müsse, was nicht wenig Mühe brauche." Doch glaube er bei angestrengtem Fleiße in drei Wochen die Arbeit zu vollenden.

Jörg von Altmannshausen berichtet weiter, der Glasmaler habe ihm zwei Stücke, „welche noch nicht gar ausgemacht, aber schier die führnehmsten unter allen, nämlich das hochlöblich Geschlecht Oesterreich sehen lassen.“ Neidhart habe zu diesen Stücken bemerkt, „dass dieselben in Sonderheit große Mühe und Aufsehen gehaben dürfen.“

Der Hubmeister, welcher einsehen mochte, dass dem an Ausreden reichen Glasmaler nicht beizukommen sei, gab in seinem Berichte der tirolischen Kammer schließlich den Rath, sich an den Stadtamman und Rath zu Feldkirch zu wenden, „unter deren Jurisdiktion und Gebot er, Neidhart, gesessen und allda Burger ist, damit sie den Glasmaler dahin halten, die Arbeit ohne längeren Verzug zu verrichten.“ Er, Altmannshausen, glaube nicht, dass der Glasmaler vor Neujahr mit seiner Arbeit fertig würde.

Der Hubmeister hatte auch in der That Recht, denn erst unterm 4. April des folgenden Jahres 1582 war er in der Lage, an die edlen und festen Herren der Kammer in Innsbruck berichten zu können, Thomas Neidhart sei „anjetzo mit dem ganzen Glaswerk fertig.“

Der Glasmaler ließ sich vom Hubmeister zu seiner Reise das nothwendige Geld vorstrecken und kam bald nachher mit seinen Kunstschätzen nach Innsbruck. Leider aber musste er selbst einen Beweis der Zerbrechlichkeit seiner Kunstprodukte liefern. Beim Einsetzen der Glasgemälde in die Kirchenfenster des Langhauses fiel er vom Gerüste und mit ihm „drei kleinere Stückl“, welche in Trümmer gingen. Der aus stärkerem Material gebaute Glasmaler scheint sich durch den Fall nicht beschädigt zu haben, für die zertrümmerten Stücke entschädigte ihn die Kammer mit 45 fl.

Aus den noch vorliegenden Akten über die Abrechnung mit Neidhart geht ebenfalls hervor, dass derselbe außer den zuerst bestellten zwanzig landesfürstlichen Wappen noch andere Arbeiten für die Hofkirche zu liefern hatte. Namentlich befanden sich darunter „drei große Stuck“, welche in die Fenster „im Chor“ (im Presbyterium) eingesetzt wurden und wofür dem Meister „insonders“ vierhundert Gulden bezahlt worden sind, ferner vier „fürstliche Wappen in die neue Kapelle“ [1]), von denen ihm jedes mit zwanzig Gulden bezahlt wurde. Die Gesammtsumme aller Auslagen für die Glasgemälde des Feldkircher Glasmalers betrug 1325 Gulden, „inmassen

[1]) Wol jene Kapelle, welche Erzherzog Ferdinand zu seiner Begräbnisstätte bauen ließ und die „silberne Kapelle“ genannt wird.

er begehrt und angeschlagen". Der Künstler war jedoch mit der von ihm selbst „begehrten und angeschlagenen" Summe nicht zufrieden und beanspruchte noch „weitere Ergötzlichkeit", sowie die Bezahlung seiner hier gemachten Zechschuld. Die Kammer ließ sich jedoch nicht herbei, ihm eine „weitere Ergötzlichkeit" zu dekretiren und rieth dem Erzherzog, welchen der Künstler im Achenthale aufsuchen und weiter belästigen wollte, denselben in Rücksicht auf die geschehene, hinreichende Bezahlung, sowie in Anbetracht seiner vieljährigen Saumseligkeit einfach abzuweisen. Die Entschließung des Erzherzogs lautete: es habe bei der Abrechung mit 1325 fl. zu verbleiben. Doch erhielt Thomas Neidhart noch 20 fl. zur Reise in seine Heimat.

Thomas Neidhart erscheint urkundlich noch 1587 als Glasmaler in Feldkirch thätig. Er kam nämlich in diesem Jahre wieder von Feldkirch nach Innsbruck. An seiner Arbeit, die er für die Hofkirche geliefert hatte, war nämlich Einiges „schadhaft" geworden. Ob dieser Schaden durch einen Unfall entstanden, oder ob vielleicht, wie es auch bei den alten Glasmalern vorgekommen ist, die Farben an einzelnen Stellen schlecht oder gar nicht eingebrannt waren, ist nicht angegeben. Aus der Bezahlung des Meisters scheint jedoch hervorzugehen, dass das erstere der Fall gewesen ist, da er auch für diese Arbeit bezahlt wurde, während er gemäß des abgeschlossenen Kontraktes schlecht geschmolzene Gläser ohne Vergütung von neuem zu machen verpflichtet gewesen wäre.

Die von Paul Dax und Thomas Neidhart für die Franziskanerhofkirche verfertigten und daselbst eingesetzten Glasmalereien hat der Ungeschmack der Zeit, nach Anderen der „Wind" zerstört.

XXIII.

Das Schloss Velthurns.[1])

(1885)

Zur Geschichte des alten Schlosses.

Das Sommerfrischhaus der Bischöfe von Brixen auf dem luftigen heiteren Mittelgebirge von Velthurns hat eine viel ältere Geschichte hinter sich, als der Anblick des im Geschmacke der Renaissance aufgeführten, doch äußerst nüchternen Baues vermuten läßt. Es erhob sich zwar nicht an der Stelle, auf welcher dereinst das alte, nunmehr spurlos verschwundene Schloss Velthurns gestanden, aber alle Rechte und Besitztitel des letzteren, somit auch ein guter Theil seiner Geschichte ging in den Neubau über, zu welchem die alte Ritterburg ihren wetterbraunen Thurm und sonstiges Gemäuer als Baumateriale hergeben mußte[2]).

Die Herren von Velthurns, welche auf dem alten Schlosse gesessen, erscheinen ursprünglich als Ministerialen von Brixen, waren aber im Wein- und Korn-Zehent der Leute von Velthurns und ihrer anderen Besitzungen bald so stark geworden, dass sie ihren bischöflichen Nachbar befehden zu können glaubten.

In den Jahren 1305 bis 1318 erscheint Velthurns als Lehen des Hochstiftes Freising. Wie dieses dazugekommen, ist unbekannt. Einige Besitzungen hatte das Hochstift im Bezirke Velthurns aller-

---

[1]) Aus den „Mittheilungen der k. k. Central-Commission ꝛc." N. F. XI, 34—44. *

[2]) Das alte Schloss Velthurns stand etwas tiefer unter dem jetzigen, auf einem vorspringenden kleinen Hügel, an dessen Nordseite das alte Pflegerhaus noch heute unter diesem Namen, wenngleich auch in bäuerlicher Bescheidenheit sein Dasein behauptet.

dings schon zu Ende des 10. Jahrhunderts. Ebenso ist unbekannt, auf welche Weise Velthurns tirolisches Lehen geworden ist, als welches wir es unter König Heinrich, dem Vater der berühmten Margaretha Maultasch finden. Über das Rechtsverhältnis des Lehens Velthurns herrschte wahrscheinlich schon damals Unklarheit, unter welchen Verhältnissen dann wie gewöhnlich der Stärkste die kürzeste Lösung aller Zweifel zu geben verstand.

Aus Anlass einer weiteren Fehde der Herren von Velthurns mit dem Bischofe von Brixen legte sich König Heinrich von Böhmen ins Mittel und verwies 1316 die unruhigen Rittersleute Hugo von Velthurns und dessen Söhne Heinrich und Arnold auf zwei Jahre des Landes. Nach ihrer Rückkehr hauste Arnold auf seiner Burg Velthurns, dessen Bruder Heinrich auf Trostburg. Mit ihnen erlosch das im 13. Jahrhundert zu hoher Blüte gekommene Geschlecht, welchem ebensosehr verwandtschaftliche Verbindungen mit den ersten Geschlechtern des Landes als Reichthum des Besitzes zustatten kamen. Beide hinterließen nur Töchter, Arnold eine Tochter Elisabeth, welche an Johann den Rubeiner vermählt war und ihm eine Tochter gebar; Heinrich, Arnolds Bruder, zwei Töchter, Anna und Guta, von denen letztere Gebhard von Säben heiratete, wodurch dieser Ansprüche auf Velthurns gewann und 1330 auch in der That von König Heinrich das heimgefallene Lehen Velthurns pfandweise erhielt.

Die Ritter von Säben behielten Velthurns bis 1402, in welchem Jahre es der Bischof von Brixen mit Erlaubnis Herzog Albrechts von Gebhard von Säben einlöste. Später erscheint der durch seinen Ehescheidungs-Prozess bekannte Ritter Christoph Reiser von Altspaur[1]) als Pfandinhaber von Velthurns, in dessen Fußstapfen 1433 Hans Kalchgruber von Brixen und Lienhard der Raffenberger von Velthurns folgten, welchen die Herrschaft von Friedrich mit der leeren Tasche verpfändet ward. Unter Erzherzog Sigmund aber war sie an Erasmus von Kestlan versetzt.

1497 gestattete Kaiser Maximilian dem Bischofe von Brixen, das diesem so vortheilhaft gelegene Velthurns von Sigmund, dem Sohne des Erasmus von Kestlan, zu lösen und überließ es gegen das ihm abgetretene Matrei zu vollem Besitz dem Bischof von Brixen. So kam endlich Velthurns, welches so lange als stetes Hilfsobjekt

---

[1]) Schönherr, Aus dem Leben des Ritters Christoph Reiser von Altspaur und seiner Gattin Ursula Künigl von Ehrenburg. Ein urkundlicher Beitrag zur Culturgeschichte des 15. Jahrhunderts, Innsbruck 1882. — Vgl. Abtheilung II der Gesammelten Schriften.

in Finanznöthen und Kreditoperationen gedient hatte, in feste Hände. Von da an blieb es bis zur Säkularisirung des Bisthums eine brixnerische Herrschaft. Zur Zeit des 1577 begonnenen Neubaues scheint das alte Schloss schon in ruinenhaftem Zustande sich befunden zu haben; denn es ist kaum anzunehmen, dass ein wolerhaltenes Schloss lediglich als Baumateriale verwendet worden wäre, wie dies thatsächlich der Fall war. Das neue Schloss, über dessen Bau der folgende Abschnitt handelt, florirte bis zur bayerischen Zwischenregierung, welche dasselbe, wie alle in ihre Hände gefallenen Schlösser, darunter das Stammschloss Tirol selbst, arg verwahrloste und schließlich unter den Hammer brachte. Velthurns erstand der Gastwirt Jakob Wegleiter von Klausen, welcher den bischöflichen „Palast" durch sein Wirtsschild rentabel zu machen versuchte, und, da dies bei der Nüchternheit der Bauern von Velthurns nicht zu erreichen war, an Peter Regele, pens. Oberarzt des Kaiserjäger-Regiments, verkaufte. Nach dem Tode dieses Besitzers überließ dessen Witwe das Schloss käuflich an Anton Ritter v. Goldegg und endlich dessen Sohn Hugo Ritter v. Goldegg an den regierenden Fürsten von Liechtenstein, dessen hoher opferwilliger Sinn für Kunst und Alterthum die vollste Garantie bietet, dass das Schloss und seine Schätze dem Lande Tirol erhalten bleiben. Angesichts der hohen Persönlichkeit des jetzigen Besitzers wäre es unbescheiden, weitere Wünsche in Betreff des Schlosses zu verlautbaren[1]).

Der Neubau des Schlosses.

Die ebenso günstige als schöne Lage von Velthurns auf der nächsten Empore des Eisack-Thales, auf dem fruchtbaren Mittelgebirge

---

[1]) Zur älteren Geschichte des Schlosses Velthurns lieferte Philipp Reeb einen schätzenswerten Beitrag in „Der deutsche Antheil des Bisthums Trient" I. Heft, S. 43 f. — Vgl. auch „Kunst und Gewerbe, Zeitschrift zur Förderung deutscher Kunstindustrie" (Nürnberg. 19. Jahrg. 1885) „Ein Schatzkästlein der Renaissance in Südtirol" und die hübsche Würdigung dieses herrlichen Kunstdenkmales von A. Ilg (Wiener Abendpost vom 24. Juni 1875). — Als weitere Wünsche bezeichnete Schönherr (1885): 1. Blitzableiter auf das Haus und das einst dazugehörige Haus. 2. Ankauf des Letzteren (geschah schon 1885). 3. Reinigung des Getäfels und Ueberziehen mit leichtem weißen Firniss. 4. Kunstgerechte Verglasungen, wo sie fehlen. 5. Herstellung der alten Kapelle. 6. Schonendste Restaurirung der Wandmalereien. 7. Stilgerechtes Meublement und Rückkauf des im „Schreiberhause" gestandenen, jetzt in der Bauernstube des Mayr in Gufn befindlichen Ofens wie des im Schlosse Palaus befindlichen schmiedeeisernen Balkongeländers mit Rosetten.*

mit seinen schattigen Nuss- und Kastanienbäumen, den frischen Quellen und der erquickenden Höhenluft hatte schon dem am 5. Juli 1578 in Rom verstorbenen Bischof von Brixen Kardinal Christoph Madrutz den Gedanken nahe gelegt, hier einen Sommersitz zu erbauen. Er hatte auch in der That schon alle Vorbereitungen zum Bau getroffen, als ihn fern von seinem bischöflichen Heim der Tod überraschte. Zum Baumeister auf Velthurns wurde von ihm ein in Brixen sesshafter wälscher Maurermeister Mathias Parlati ausersehen, welcher im Herbste 1577 bereits verschiedene Baumaterialien an Ort und Stelle bringen und im Pflegwalde Holz schlagen ließ. Zum Bau-Rechnungsführer war der bischöfliche Pfleger Georg v. Leopold zu Velthurns bestimmt, dessen „Baucostraitung" in einem ganz stattlichen Foliobande sammt den Rechnungsbelegen und Quittungen mir vorliegt[1]).

Im Jahre 1578 war der Bau, zu welchem zuerst der alte Schlossthurm sein Materiale hergeben musste, schon sehr weit vorgeschritten. Bischof Johann Thomas Freiherr v. Spaur hatte den Plan seines Vorgängers mit großem Interesse aufgenommen und mit vollem Eifer verfolgt. Im September wurden bereits die ersten Tischlerarbeiten und zwar von Meister Topf, Bürger und Tischler zu Brixen, abgeliefert. Es waren Fenstertaschen, Thürgestelle und „Kästler" (kleine Wandschränke). Im November wurde der Maurer des Christoph Freiherrn v. Wolkenstein nach Velthurns geschickt, um den Bau zu besichtigen, welcher von ihm offenbar als gerecht gefunden worden ist.

Im Juli des folgenden Jahres 1579 war das Gebäude von Meister Hans dem Zimmermann bereits unter Dach gebracht und Hans Zendl, Kessler von Brixen, hatte die zwei kupfernen überzinnten Knöpfe sammt den vom Maler David Solbach gemalten und mit bischöflichen Wappen gezierten Fähnlein „auf den Neubau Velthurns" gesetzt. Im Inneren desselben setzte der Tischler Topf seine Arbeiten an Thürgestellen und Fenstertaschen fort. Auch wurde bereits das Hausthor mit dem in Stein gehauenen Wappen des Bischofs, eine Arbeit, die in Trient angefertigt worden war, geziert. Der Rohbau ist daher binnen zwei Jahren hergestellt, überdies bereits einige untergeordnete Tischlerarbeit angefertigt worden.

Das Gebäude besteht aus dem Erdgeschosse, welches durchaus gewölbt ist, und aus zwei Stockwerken, von denen jedes in der Mitte

---

[1]) Die Bauraitung Leopolds fand ich im Statthalterei-Archiv zu Innsbruck, Abtheilung Brixen, die Rechnungsbelege im f. b. Archive zu Brixen.

von einer großen breiten Halle durchzogen wird, zu deren beiden Seiten die Wohnungsräume liegen. Diese bestehen in beiden Stockwerken rechtseitig in zwei größeren, linkseitig in drei kleineren Zimmern, welche, wie die Halle, zu zwei Drittheilen Höhe getäfelt worden sind, während das obere Drittheil mit Malereien versehen wurde.

Die Baukosten betrugen bis Ende des Jahres 1579 2073 fl. 25 kr. 2 f., somit gerade den zehnten Theil der Gesammtkosten, welche sich nach dem Ausweise der Leopold'schen Baurechnung auf 20.738 fl. belaufen.

In diesem Verhältnisse steht auch in der That die ganze Baulichkeit zu ihrer inneren Ausschmückung. Der Bau Velthurns ist kein Schloss in der Bedeutung dieses Wortes, auch kein Palast, wie er vielfach genannt erscheint, sondern ein Haus, allerdings ein stattliches und äußerst solid gebautes, aber ohne architektonischen Schmuck. Da indessen das bischöfliche Haus in Velthurns gewöhnlich mit Schloss bezeichnet wird, behalte auch ich diese, wenngleich unzutreffende Bezeichnung bei.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde, wie auch der gleichzeitig gebaute spanische Saal in Ambras zeigt, der Hauptwert eines Gebäudes in dessen innere Ausschmückung gelegt; den Architekten ersetzte einfach ein Maurer, welcher mit weiten Räumen und solidem Mauerwerk seine ganze Baukunst erschöpfte, den Künstlern und Kunsthandwerkern aber, welche solche Räume auszuschmücken berufen wurden, ihre Arbeiten nicht wenig erschwerte.

Die verhältnismäßig geringe Summe, welche der Rohbau in Anspruch nahm, erklärt sich durch die geringen Arbeitslöhne und Preise aller Baumaterialien, anderseits ersieht man aber auch daraus, welch' enorme Kosten die innere Ausschmückung des Schlosses Velthurns verursachte. Bezüglich der Arbeitslöhne und der Kosten der Baumaterialien seien hier folgende Preise erwähnt:

Der Bau- und Maurermeister erhielt freie Wohnung und per Tag 17 kr., seine Gesellen 14 kr., der Zimmermeister 16 kr., seine Gesellen 14 kr. Die Tischlermeister erhielten als Taglohn 18 bis 20 kr., die Tischlergesellen 16 und 17 kr., die Lehrbuben 12 kr., Rauharbeiter, Tagwercher u. dgl. 9 kr. Ein Paar große Tafelflecken kosteten 12 bis 14 kr., ein Stamm Lärchenholz zu Trämen 1 fl.; für ein Fuhrwerk mit einem Paar Ochsen wurden per Tag 36 kr. bezahlt.

Verschiedene andere Preise werden wir in der folgenden Besprechung der Arbeiten der einzelnen, auf Velthurns beschäftigten Künstler und Kunsthandwerker kennen lernen.

Mit dem Neubau erhielt das Schloſs auch einen neuen Namen und wurde Ziernberg (Zier'n Berg, Zier den Berg) getauft. Dieſe Benennung finde ich nämlich zum erſtenmal erſt 1577 in dem Kaufbriefe, vermöge welchem der Biſchof von ſeinem Nachbar auf Velthurns, Sebaſtian v. Deutenhofen, verſchiedene Grundſtücke kaufte, deren Erwerb zum Bau des neuen Hauſes „genannt Ziernperg" nothwendig war; der Namenſpender aber ſcheint hiebei den Namen eines anderen Velthurnſer Edelſitzes, nämlich Ziernfeld[1]) im Auge gehabt zu haben und nannte das Schloſs, das ihm nicht blos als eine Zierde des dasſelbe umgebenden Feldes, ſondern des ganzen Berges von Velthurns erſchien, Ziernberg.

Dem Neubau des Schloſſes ſchenkte der Biſchof das größte Intereſſe. Jedes Jahr kam er ein paarmal mit ſeinen Kavalieren zur Beſichtigung des Baues und der Innenarbeiten nach Velthurns geritten und beglückte jedesmal alle Meiſter und Geſellen mit der gnädigen Anweiſung einer reichlichen Weinſpende.

Außer der heute unter dem Namen Schloſs Velthurns bekannten Baulichkeit wurden gleichzeitig noch verſchiedene andere Bauten ausgeführt und zwar die „Turnitz" mit der Küche oder das „neue Stöckel", zwei Weiher, eine Vogeltenne und ein Thiergarten. Die „Turnitz" oder das „neue Stöckel", worunter wol das neue Gebäude mit der Geſindewohnung zu verſtehen iſt — nach allem, was darüber in den Baurechnungen geſagt, — war das an den Hofraum des Schloſſes anſtoßende Haus. Eine Schneckenſtiege, welche aus demſelben unmittelbar in den Schloſshof herabführt, beweist noch mehr als die Ornamentik, welche ganz in der Weiſe wie am Schloſſe ſelbſt die Außenſeiten des Hauſes ziert, daſs dieſes Gebäude urſprünglich zum Schloſſe gehörte, wie es auch jetzt noch zur Arrondirung des Beſitzes gehören ſollte. Das „neue Stöckel" oder die „Turnitz" hat zwei Stockwerke, von denen jedes ſeine Stube mit zwei von Michael Prugger verfertigten Öfen enthielt; dieſe wurde von Meiſter Rumpfer getäfelt, während Meiſter Hans Vogler und Meiſter David Solbach, Maler von Brixen, die Malerei in und am Gebäude beſorgten. Der Bau dieſes Hauſes, begonnen 1582, fällt mit der Bauzeit des Schloſſes zuſammen. Das Haus wird heute das „Schreiberhaus" genannt, wornach in demſelben dereinſt auch die biſchöfliche Kanzlei zur Zeit des Aufenthaltes des Biſchofs untergebracht worden ſein dürfte.

---

[1]) Nach einer Urkunde vom 8. Dezember 1633 (Statth.-A. Br. A. U. 2655) datirte damals dieſe Benennung noch nicht allzulange.*

Von den beiden Weihern wurde der eine 1584 von Herrn v. Deutenhofen gekauft, der andere kleinere 1588 durch den Weihermacher Meister Mathes aus Rotenberg (Ratenberg?) hergestellt. In demselben Jahre wurde auch die Vogeltenne, der „Thiergarten" oder „Hirschengarten" errichtet und der letztere mit Hirschen besetzt. Das, wie es scheint, unter dem Kardinal Andreas v. Oesterreich erbaute und mit einem auf Tausende bewerteten Gitter von Messingdraht überspannte Vogelhaus scheint an Stelle des Hirschgartens gesetzt worden zu sein. An den Mauern des riesigen Vogelhauses, welche einen großen Anger im Viereck umschließen, sieht man noch heute die zu Brutstellen bestimmten Nischen in großer Zahl. Nach dem Verkaufe des kostbaren Gitters, zu dessen Schätzung auch der berühmte Erzgießer Heinrich Reinhart von Innsbruck gekommen war, wurde ein großer Unterschleif entdeckt, welcher viel „Schreibereien", aber wenig Resultate zur Folge hatte.

Die Tischlerarbeit und deren Verfertiger.

Nachdem die Tischlerarbeit den wertvollsten Schmuck der Innenräume des Schlosses bildet, so wollen wir uns auch zuerst mit jenem Meister beschäftigen, welchem das Schloss die kunstreiche Wandtäfelung, die prachtvolle, durch originale Architektur sich auszeichnende Einfassung der Thüren und die ebenso reichen als geschmackvollen in bunten Farben prangenden und den Effekt ungemein erhöhenden Intarsien zu verdanken hat.

Der hohe Wert der Tischlerarbeiten im Schlosse Velthurns ist wol erst in neuester Zeit namentlich von Herrn Dr. Lind gebührend gewürdigt worden, hat aber schon längst die Aufmerksamkeit der Kunst- und Alterthumsfreunde auf sich gezogen, und schon lang wurde nach dem Namen des Mannes geforscht, welchem dieses Meisterwerk zu danken ist. Von einem Meister von solcher Bedeutung glaubte man annehmen zu müssen, dass er sein Werk irgendwo mit seinem Namen versehen haben müsse, und als nun Jemand den Namen Sigmund Tuschl in der Jahreszahl 1587 in ein Goldleistchen gekritzelt aufgefunden hatte, glaubte er und mit ihm auch bereits Staffler[1]) den Namen des Meisters entdeckt zu haben. Sigmund Tuschl, der nun einige Jahrzehnte den unverdienten Ruhm eines bedeutenden Kunsttischlers genossen, ist aber lediglich eine jener

[1]) Tirol und Vorarlberg 2c. (Innsbruck 1846) II, 960. — Staffler entnahm seine falsche Angabe offenbar dem Tiroler Künstler-Lexikon.*

vielen Persönlichkeiten, welche das Bedürfnis haben, die Wände mit ihren obscuren Namen zu zieren. Erst Dr. Lind kam dem Meister auf die Spur, indem er den Tischler Hans Pineider und Hans Rumpfer erwähnt, und dazu bemerkt: „dem Pineider (richtig Spineider) kann das schöne Getäfel im Fürstenzimmer zugeschrieben werden, falls dasselbe nicht etwa nach 1590 entstanden sein sollte“ [1].

Meister Hans Spineider war ein ehrsamer Tischler der alten tirolischen Hauptstadt Meran. Er war nicht ein Meister, der blos nach schon gegebenen Zeichnungen die Arbeit vollbrachte, sondern verfertigte selbst die genialen Entwürfe und Zeichnungen zum Getäfel, sowie zu den vielen in zahlreiche Felder verschiedenster Größe und Form getheilten Holzplafonds. Die Arbeit ist um so bewundernswerter, als der Baumeister keine Räumlichkeiten mit schönen Verhältnissen geschaffen hatte, welchem Mangel aber hier die Kunst des Tischlers in überraschender Weise abgeholfen hat.

Spineider zählt zu den vorzüglichsten Meistern dieses Handwerks, namentlich sind auch seine Intarsien nicht blos in Bezug auf ihre richtige Verwendung zur Erhöhung des durch das kunstreiche Getäfel erzielten Effektes, sondern auch an und für sich meisterlich behandelt. Die in Tirol schon im 15. Jahrhundert gepflegte Kunst verschiedenfarbiges Holz mosaikartig zu verwenden, hatte, wie namentlich auch die Intarsien des Innsbrucker Tischlers Konrad Gottlieb an den Thüren des spanischen Saales in Ambras und an dem Fürsten-Chore der Hofkirche zu Innsbruck beweisen [2]), um diese Zeit hier ihren Höhepunkt erreicht und beschränkte sich nicht mehr auf geometrische Formen, sondern arbeitete so zu sagen mit Pinsel und Palette. Wo die natürliche Farbe der verschiedenen Holzarten nicht mehr ausreichte, wurde das Holz künstlich in „Bratpfannen gebeizt“. Spineider benützte hiezu nach der Baurechnung Vitriol, Alaun, Kupferwasser und „Grisillenpapier“.

Meister Hans Spineider, dessen Arbeit die Perle des Schlosses von Velthurns bildet, erscheint in der Baurechnung Leopolds zuerst unterm 15. März 1579, wornach bereits zu dieser Zeit mit ihm, „so das Tischlwerk machen soll“, verhandelt worden ist. Er selbst kam im Januar 1580 nach Velthurns, um das aus Gröden, Vilnöß und anderen Orten bereits dahin gebrachte Tafelholz zu besichtigen und „das geding zu machen“. Das Geding oder der Vertrag mit

---

[1]) Mitth. der k. k. Centr.-Comm. VI, 92.

[2]) Die schwächere Arbeit der Intarsien an dem Fürstenchore sind das Werk eines aus Schwaben berufenen Meisters.

dem Meister liegt nicht mehr vor, doch lassen die Abrechnungen mit ihm auf den Inhalt desselben schließen.

Spineider begann mit vier Gesellen und einem Lehrbuben die Arbeit auf Velthurns am 14. März 1580. Seine Bezahlung betrug mit Abschluss des Jahres 293 fl. 52 kr., wobei seine eigene Arbeit mit 20 kr. per Tag berechnet erscheint. Im November hatte er eine Beihilfe an einem Tischler von Klausen, Meister Hans Rumpfer[1]) und dem Tischler Nikolaus Topf von Brixen gefunden; auch standen ihm von nun an acht Gesellen zur Seite, daher die auf ihn und Meister Rumpfer lautende Bezahlung 1581 die Summe von 754 fl. 32 kr. in Anspruch nahm, während Meister Topf von Brixen, welcher zeitweise ebenfalls beschäftigt erscheint, besonders seine Bezahlung erhielt. In diesem Jahre hatte Spineider mit Hilfe der genannten Genossen bereits den prachtvollen Plafond des Fürstenzimmers im zweiten Stocke hergestellt, wie die Umschrift des in der Mitte des Plafonds angebrachten bischöflichen Wappens zu erkennen gibt: „Johann Thomas von gottes genad bischofe zu Brichsen 1581".

Dieses wie die übrigen Wappen und die Medaillons mit den vier Evangelisten sind, wie alle zwischen den formreichen Gliederungen liegenden Felder, eingelegte Arbeit, welche außer den erwähnten Darstellungen äußerst zarte Blumen- und Pflanzenornamente arabeskenartig und mit allerlei Vögeln belebt enthält. Außerdem sind die Leisten des Plafonds zur Erhöhung des Effektes vergoldet[2]).

Von den zur Täfelung und zur Intarsie verwendeten Holzarten finden sich in den Rechnungen erwähnt: Eschenholz, Nuss- und Kirschbaumholz, Ölbaumholz, Zirmholz, Lindenholz, Buchen- und Birnbaumholz. Ferner wurde „Fladerholz und anders" durch Herrn Geizkofler aus Augsburg gesendet, wo Edelholz einen eigenen Handelsartikel bildete. Für das von Augsburg bezogene Holz wurden 175 fl. bezahlt. Ein Sam Ölbaumholz kostete 6 fl.

In den Jahren 1582 und 1583 wurden die Tischlerarbeiten mit größtem Eifer fortgesetzt und es betrug der Lohn für Spineider und Rumpfer im ersteren Jahre 735 fl., im letzteren Jahre, in welchem nach der an der Thür des Hauptzimmers angebrachten Jahreszahl 1583 das ganze Getäfel in den Fürstenzimmern und in der Halle („Saal") vollendet wurde, 821 fl.

---

[1]) Über ihn vgl. „Der Kunstfreund", 4. Jahrg. No. 9, S. 70.*

[2]) Eine sehr gelungene Abbildung dieses Holzplafonds, sowie anderer Theile des berühmten Getäfels enthält der 6. Band der Mittheilungen der k. k. Central-Commission.

Die Herstellung des Getäfels in den beiden Fürstenzimmern und in der Halle des zweiten Stockes hätte somit ungeachtet der zahlreichen Arbeitskräfte vier Jahre in Anspruch genommen, und es wurden darauf verwendet 1739 Meistertagwerke, 6853 Gesellentagwerke und 978 Lehrjungentagwerke. Die Volkssage läßt 7 Tischler, 7 Jahre, 7 Monate und 7 Tage arbeiten.

Die Gesammtkosten der Täfelung in den genannten Lokalitäten betragen an Arbeitslöhnen (das gesammte Materiale wurde vom Bauherrn beigestellt) 2605 fl. 38 kr.

Nach Vollendung der Arbeit in den Fürstenzimmern und in der Halle ging Spineider an die Täfelung der drei kleineren Zimmer des zweiten Stockes, von denen erst in späterer Zeit eines in eine Kapelle umgewandelt worden ist. Diese Arbeit vollendete er 1584 und erhielt hiefür 230 fl. Da Spineider außerdem 811 fl. 26 kr. in demselben Jahre empfangen hat, so dürfte diese Summe für die Täfelung im ersten Stocke verausgabt worden sein. Die Gesammtkosten der Tischlerarbeit im Schlosse Velthurns, das Meublement, sowie die Rosen für die Kassetten der Oberböden, welche von Bildhauern beigestellt wurden, nicht gerechnet, betragen 3465 fl. 36 kr., somit um nahezu ein Drittheil mehr als die Kosten des unter Dach gestellten Gebäudes.

In der Baurechnung des Jahres 1585 erscheint Meister Spineider nicht, daher er in diesem Jahre eine andere Verwendung, vielleicht bei Hof in Brixen selbst gefunden haben dürfte. Meister Rumpfer dagegen täfelte in diesem Jahre „die dürnitz und die ober stuben und kammer im neuen stöckel", wofür 288 fl. bezahlt wurden. 1586 erscheint dagegen auch Spineider wieder auf Velthurns beschäftigt, wo er „das prusttafl in der oberen, klain, mittleren kamer" verfertigte. Es ist die letzte Arbeit Spineiders auf Velthurns. Auffallend erscheint es, dass diesem Meister nach der Baurechnung zum Schlusse seiner Arbeit keine „ergötzlichkeit" zu Theil wurde, wie dies bei anderen Meistern, namentlich dem italienischen Maler der Fall war. Auch Meister Rumpfer hatte 5 fl. 30 kr. zu seiner Abfertigung erhalten.

Unter dem Kardinal Andreas von Oesterreich, dem Sohne Erzherzogs Ferdinand und der Philippine Welser, hat dieser Kunsttischler nochmals Beschäftigung auf Velthurns gefunden. Er verfertigte nämlich den Altar für die vom genannten Bischofe von Brixen hergestellte Kapelle und einige Kirchenstühle mit eingelegter Arbeit.

Im Hinblicke auf die Tischlerarbeiten eines Meisters ersten Ranges möchte ich hier noch die Frage erörtern:

Haben die alten Tischler gefirnisst?

Diese Frage ist schon oft gestellt, verschieden beantwortet, schließlich aber mit wenigen Ausnahmen entschieden verneint worden. Die Ueberzeugung, dass altes Getäfel und alte Intarsien ursprünglich nicht gefirnisst worden sind, hat sich bereits so tief eingewurzelt, dass von gewiegten Kennern und Freunden des Alterthums von altem Getäfel, wenn es einen Firniss erhalten hatte, dieser wieder mit Mühe und Kosten entfernt wurde. Nachdem wir nun den Tischler Spineider als einen ersten Meister in seinem Fache kennen gelernt und sein Werk, Tafelwerk und Intarsien im Schlosse Velthurns von hervorragender Bedeutung ist, dasselbe auch der Zeit der höchsten Blüte dieses Kunsthandwerkes angehört, so ist es in der obschwebenden Frage von entscheidender Bedeutung zu wissen, wie es Meister Spineider mit dem Firniss gehalten, ob er seinen Meisterwerken auf Velthurns einen solchen gegeben hat oder nicht.

Schon bei oberflächlicher Betrachtung des Plafonds im Fürstenzimmer erscheint uns dieser wie ein Gemälde, das „eingeschlagen" hat, oder als ob auf demselben der Firniss „taub" geworden wäre; und gewiss nicht der Schreiber dieses allein hat an eine Reinigung des Plafonds und an eine Flüssigkeit gedacht, die dem Holzgemälde die Eingeschlagenheit und Mattigkeit nehmen und es in seiner alten Farbenpracht wieder erscheinen lassen könnte. Dazu dürfte sich aber gerade der Firniss richtiger Qualität eignen. Wer aber würde es ohne triftige Gründe wagen, zu diesem Mittel zu greifen?

Eine genaue Durchsicht der Baurechnung von Velthurns und der Rechnungsbelege mit Rücksicht auf die Frage des Firnissens hat nun die Thatsache ergeben, dass Spineider seine Tischlerarbeiten im Schlosse Velthurns wirklich gefirnisst hat.

Unterm 22. April 1581 findet sich nämlich eine Bezahlung für 8 Pfund Firniss, „die erste stuben zu fürnessen". Diese erste Stube ist aber offenbar keine andere, als die heute unter dem Namen Fürstenzimmer bekannte Lokalität mit dem kostbaren Plafond, welcher unter einem Wappen die Jahreszahl 1581 trägt.

Im Juni desselben Jahres wurde gleich ein ganzes Fass Firniss gekauft und hiefür laut Baurechnung der Betrag von 34 fl. 3 kr. bezahlt. Im Jahre 1583 wurde für 9 fl. 15 kr. „weißer Firnis" in Augsburg gekauft und nach Schloss Velthurns gebracht. 1586 wurden weiters 37½ Pfund Firniss dahin geliefert. Endlich erscheint auch in der Rechnung desselben Jahres noch eine Ausgabe

für Firniſs. Meiſter Spineider erhielt nämlich Bezahlung für das „Fürneſen des pruſttäfels in dem obern, klein mittern zimmer“ (jetzt Kapelle).

Darnach ſteht es alſo außer allem Zweifel, daſs der Meiſter des Getäfels im Schloſſe Velthurns ſeine Werke gefirniſst hat. Was aber dieſer vielleicht größte Meiſter ſeines Handwerks für gut befunden hat, kann die Nachwelt beruhigt als das Richtige annehmen [1]).

Die Maler.

Die Malereien in den Zimmern und Hallen des erſten und zweiten Stockes wurden Malern aus Brescia, welche Stadt in dieſer Zeit an ſolchen Künſtlern beſonders reich geweſen zu ſein ſcheint [2]), übertragen und mit ihnen darüber akkordirt. Peter Maria Bagnatore, Maler von Brescia, hatte für 500 Goldkronen die Malerei im zweiten Stocke, Meiſter Michael und Meiſter Horazio für 250 Goldkronen jene im erſten Stocke übernommen. Die beiden letzteren waren im Auguſt 1581 nach Velthurns gekommen, wo ſie die Räumlichkeiten in Augenſchein nahmen und der Vertrag mit ihnen abgeſchloſſen wurde. Die von ihnen ſofort in Angriff genommene Arbeit vollendeten ſie im Januar 1582, wo ſie über die bereits erhaltenen 65 fl. 36 kr. den Reſt ihres Guthabens mit 309 fl. 24 kr. ausbezahlt erhielten. Außerdem wurde ihnen die Reiſe vergütet und alles Farbenmateriale, im Jahre 1582 allein für 37 fl. 30 kr., und das nöthige Gold für Vergoldungen beigeſchafft.

Meiſter Pietro, welcher im Juli 1582 nach Velthurns gekommen war, die Arbeit der beiden Maler zu beſichtigen, und die Malerei im zweiten Stocke übernehmen ſollte, vollendete mit Hilfe von vier Geſellen („knechten“) ſeine Arbeit am 26. Mai 1584, an welchem Tage er zu ganzer Bezahlung ſeiner Arbeit über die bereits empfangenen 455 fl. noch 371 fl. 48 kr. ausbezahlt erhielt. Der Biſchof hatte ihm nämlich ſeine Entlohnung nachträglich „gepeſſert“, auch ſeinen Geſellen ein Trinkgeld von 12 fl. auszahlen laſſen.

Die Malereien dieſer italieniſchen Meiſter mit theils bibliſchen theils mythologiſchen Vorſtellungen, welche die vom Tiſchler frei-

---

[1]) Auch der Oberboden der Saal- und Paradeisſtube in der Innsbrucker Burg wurde ausgiebig gefirniſst (Vgl. Jahrbuch, a. a. O. Reg. 6737 vom 4. Juli 1548).*

[2]) Auch die figurale Malerei im Schloſſe Ambras wurde einem Meiſter aus Brescia, Peter Roſa, (1571) übertragen. Vgl. die XXI. Abhandlung).

gelassenen Wandflächen bedecken, sind im Allgemeinen schlecht erhalten und verrathen keinen hohen Kunstwert, wie diese Maler hier überhaupt mehr Talent für Dekorations- als Historienmalerei an den Tag gelegt haben. Mit großem Geschmacke malten sie namentlich die Wölbungen der Erker aus. Den übrigen Malereien kann man heute nur noch das äußerst lebhafte Kolorit nachrühmen, mit dem die italienischen Maler das Auge der deutschen Kunstfreunde zu bestechen verstanden.

Außer den genannten italienischen Malern fanden auch Brixner Maler in Velthurns Beschäftigung, so Meister Albrecht Kröller, Meister Georg, Meister David Solbach und Meister Hans Vogler. Ihre Arbeiten sind im allgemeinen jedoch nur untergeordneter Natur. Albrecht Kröller, dessen Kunst etwas höher gehalten wurde, malte „in der neuen hofstube zwei taflen", was so viel als Historienbilder bedeutet; David Solbach lieferte den Tischlern die Zeichnungen zu den Wappen, malte die beiden Sonnenuhren und mit Hans Vogler die Außenseite des Schlosses, des „neuen Stöckels" oder der Türnitz, sowie an der Ringmauer. Was dem Hause an architektonischem Schmucke fehlte, ersetzte hier der Maler durch Ornamentik.

Vom Jahre 1596 bis 1599 bethätigten sich noch zwei andere Maler auf Velthurns: Hans Schmid und Georg Trabel. Sie waren vom Kardinal Andreas mit der Ausschmückung der Kapelle betraut worden. Dem Meister Schmid war „die malung der kapelle", die er für 266 fl. übernommen hatte, übertragen, Jörg Trabel die Malerei und das Vergolden der Kirchenstühle und Altarflügel, wofür er 300 fl. beanspruchte, welche Arbeit aber von den zur Schätzung berufenen zwei Malern aus Bruneck, Gregor Nappl und Kaspar Bodina auf 264 fl. bewertet wurde.

Die Kapelle befand sich ursprünglich ebenerdig, dem Hausthore gegenüber. Jetzt dient das mittlere kleine Zimmer im zweiten Stocke dem frommen Zwecke. Die frühere von Meister Schmid ausgemalte Kapelle wurde von einem unbekannten Besitzer, dessen Durst größer war als seine Frömmigkeit, dem Bacchus geweiht und in einen Weinkeller verwandelt.

Der Glasmaler.

Die Verwendung von Wappen zu dekorativen Zwecken war vielleicht in keiner Zeit häufiger und beliebter, als in den Jahren, in welche der Bau und die innere Ausstattung des Schlosses Velthurns fällt, in welchem [illegible] Hausthor, das

Thor, durch welches man in den Schloſshof gelangt, die roth angeſtrichenen Thüren im Parterre, die Fähnlein auf den Dachgiebeln, die Plafonds, die Öfen, Bettſtätten und Stühle mit den Wappen des biſchöflichen Hausherrn verſehen, ſondern auch die Fenſter zu ihrer und der Zimmer Zier mit den in Glas gemalten Wappen und „Impreſen“ Sr. Gnaden geſchmückt wurden.

Die Glasmalerei hatte im 15. und 16. Jahrhundert auch in Tirol Aufnahme gefunden. In Innsbruck übte dieſe Kunſt 1460 ein Meiſter Thomas, 1537 erſcheint Paul Dax als Glasmaler von Innsbruck und außer ihm befaſste ſich auch die 1533 von Wolfgang Vitl in Hall bei Innsbruck errichtete Glashütte mit Herſtellung von Glasmalereien. Zur Zeit des Velthurnſer Schloſsbaues war jedoch Meiſter Paul Dax bereits todt und die Glashütte ſcheint die Kunſt des Glasmalens nicht mehr ernſtlich betrieben zu haben. Der Biſchof beſtellte daher 1580 die für ſein Schloſs nöthigen Glasmalereien, „fünfzig gläſer, darauf irer fürſtlich gnaden wappen und reim“, in Augsburg und zwar bei dem Glasmaler Andreas Giltlinger. Die Koſten der Anfertigung hatte zunächſt Veronika Freiin von Spaur, geborene Fugger, bezahlt, während Michael Geizkofler die Verſendung bis Innsbruck beſorgte. Die Glasgemälde des Augsburger Meiſters halten nach den noch vorhandenen zwei Stücken einen Vergleich mit den Werken gleichzeitiger Schweizer Glasmaler nicht aus, doch wurden ſie mit großem Fleiße und offenbar genau nach gegebenen Zeichnungen hergeſtellt. Das eine der beiden noch erhaltenen Glasgemälde enthält das Spaur'ſche Wappen, das andere eine von einem Regenbogen überſpannte und mit der Umſchrift „Divino foedere tutus“ verſehene Landſchaft.

Die Rechnung des Glasmalers lautet:

Adi 10. September a.° 80.

Verzaichnis, was ich Andreas Giltlinger dem Herrn biſchof von Brixen gemacht hab:

Erſtlich 50 geſchmelzte ſcheiben, für aine, wie mir dann verdingt worden, 3 fl., thuet	150 fl. — kr.
Mer für 4 laden und filz, darein die ſcheiben gemacht, thuet	1 fl. 15 kr.
Mer für ain veſslin, darein ſolche ſcheiben eingeſchlagen worden	— fl. 12 kr.
Den geſellen trinkgeld	— fl. 30 kr.
Summe .	151 fl. 57 kr.

Andreas Giltlinger.

Die Einsetzung der in Glas gemalten Wappen, sowie überhaupt die Verglasungen im Schlosse, wozu im Sechseck geschnittene Putzenscheiben aus der Glashütte in Hall verwendet wurden, erfolgten durch den Glaser Christoph Pfeifer von Brixen und Meister Sebastian Aettaler von Niederdorf.

Die Metallarbeiten.

Der Bischof, welcher sein Schloss auch mit einem kunstreichen in Erz gegossenen Brunnen geziert wissen wollte, hatte sich bereits im November 1581 eine Visirung desselben in Augsburg anfertigen und von Herrn Geizkofler übersenden lassen. Die Ausführung desselben wurde dem Augsburger Erzgießer Hieronymus Reissinger übertragen. Dieser Meister hatte seine Arbeit, der Sage nach eine mythologische Gruppe, im Mai 1584 vollendet und war mit seinem Werke selbst nach Velthurns gekommen, um es aufzustellen. Der Bischof war mit Reissingers Arbeit offenbar sehr zufrieden, da er ihm „zu einer Besserung" 30 fl. auszahlen ließ. Die Verhandlungen in Betreff dieses Brunnens hatte der in Augsburg wohnende Michael Geizkofler übernommen, welcher dem Augsburger Rothschmied dafür 581 fl. 55 kr. bezahlte.

Um das Wasserwerk des Brunnens in Stand zu setzen, wurde 1586 ein Brunnenmeister von Augsburg berufen. Von dem Brunnen selbst ist keine Spur mehr zu finden. Vielleicht wurde er zur Artillerie abgegeben oder tönt jetzt in frommer Glockenform von einem Kirchthurme herab; denn Glocken und Kanonen hielt die folgende Zeit für nützlicher als metallene Nymphen und Najaden.

Die beiden Glöcklein des hölzernen Schlossthürmchens, welche 1586 der Bischof von Herrn v. Payrsberg um 104 fl. gekauft hatte, stammen aus älterer Zeit. Das eine trägt die Jahreszahl XLII (1442) und die Inschrift: „Periit memoria eorum cum sonitu mitis et pia", womit uns wol gesagt sein sollte, dass wir mit dem Tone der Glocke, die uns zu Grabe läutet, auch schon vergessen werden.

Bildhauer und Steinmetzen.

Den Bildhauern und Steinmetzen war nur ein geringes Feld ihrer Thätigkeit eingeräumt. Über die Bildhauerarbeit an dem Täfelwerk enthält die Baurechnung nichts. Dieselbe ist demnach offenbar von Spineider und seinen Leuten selbst besorgt worden. Von den für Velthurns beschäftigten Bildhauern Asam Pock von

Brixen und Thomas Barth in Bruneck schnitt der erstere die Holz-Modelle für die Wappen zu den Ofenkacheln, der letztere verfertigte in den Jahren 1582—1585 die feiner geformten Rosen für die Kassetten der Zimmerdecken und stellte sie vergoldet in's Haus. Auch sind die Vergoldungen „in der obern stuben", dem Gala-Zimmer des Bischofs, seine Arbeit, für welche er 275 fl. erhielt. Die einfacheren Plafond-Rosen, gegen 200 Stücke, verfertigte der Brixner Drechsler Georg Oberwanger.

Von den Steinmetzarbeiten sind nur zwei erwähnenswert, der „welsche kamin" für den „obern saal" (Halle des zweiten Stockes) und der Wappenstein am großen Thore der Hofmauer.

Der aus rothem Trientner Marmor verfertigte Kamin, in neuerer Zeit leider verunstaltet, ist das Werk des Meisters Dominicus, Steinmetz und Maler in Trient, mit welchem ein mit dieser Angelegenheit betrauter Domherr von Trient, Herr von Roccabrunn, einen Vertrag abgeschlossen hatte, nach welchem der Meister auch die bedingte Summe von 148 fl. 30 kr. am 14. Mai 1581 ausbezahlt erhielt. Die Lieferung des Kamins von Trient nach Velthurns kostete 61 fl.

Der noch vollkommen erhaltene Wappenstein am Hofthore ist die Arbeit des Steinmetzen Sylvester Huber. Nebst dem bischöflichen Wappen enthält derselbe die Inschrift: Joannes Thomas ex baronibus a Spaur episcopus brixinensis domum hanc cum moenibus a fundamentis erexit et ornavit anno domini 1580.

Hafnerarbeiten.

Je nach dem Reichthum der sonstigen Ausstattung der Zimmer wurde auch bezüglich der Öfen eine vornehmere oder geringere Qualität gewählt. Für das Gala-Zimmer des Bischofs („in der oberen stuben") wurde daher auch der schönste Ofen, ein Ofen von Majolica bestimmt. Dieser noch gut erhaltene Ofen wird von fünf Löwen getragen und ist mit biblischen Bildern blau in weiß gemalt. Überdies prangen an demselben die Wappen des Bischofs vor und nach seiner Erhebung auf den bischöflichen Stuhl von Brixen. Der schöne Ofen läßt diesen Zweig des Kunsthandwerkes in Tirol blühend erscheinen und ist ein Werk des Paul Pietschdorfer, Bürger und Hafner zu Bozen. Derselbe erhielt hiefür am 4. Jänner 1583 20 fl., am 30. November 1583 40 fl. ausbezahlt. Die Zeichnung zu den Wappen für diesen Ofen lieferte der Maler Meister Georg.

Die übrigen im Schlosse noch vorhandenen drei Öfen sind grün glasirt und deren Kacheln mit dem Wappen des Bischofs, zu

welchem, wie schon erwähnt, der Bildhauer Asam Pock die Modelle verfertigte, geziert. Diese Öfen verfertigte Michael Brugger, Bürger und Hafner zu Brixen. Zu ersterem wurden 160 einfache Kacheln (das Paar zu 7 kr.), 32 Eckkacheln und 59 Gesimskacheln verwendet. Derselbe Meister setzte 1584 auch den Ofen „im neuen stöckl" und 1586 den Ofen in der Türnitz. Für sämmtliche Öfen erhielt Meister Brugger 57 fl.

Die Schlosserarbeit.

Schließlich sei noch der Schlosserarbeit erwähnt, welche hier wie alles Einzelne zum Ganzen im richtigen Verhältnisse der Schönheit und des Wertes steht. Wenn die Kunstfertigkeit einheimischer Industrie nicht ausreichte, Entsprechendes zu schaffen, übertrug der kunstsinnige Kirchenfürst die Arbeit auswärtigen Meistern, und so ließ er denn auch das Schloss und die Beschläge zu dem Galazimmer im zweiten Stocke in Augsburg verfertigen, wobei ihm wieder sein Agent in solchen Dingen, Herr von Geizkofler, behilflich erscheint. Das polirte und vergoldete Schloss sammt Bändern zu den Thüren des erwähnten Zimmers verfertigte Hans Metzger, Schlosser in Augsburg, und erhielt hiefür am 3. Jänner 1585 36 fl. 28 kr. von Geizkofler ausbezahlt. Alle übrigen, wenn auch nicht luxuriös, doch sehr exakt verfertigten Schlosserarbeiten stammen aus den Werkstätten der Brixner Schlosser Gallus und Jakob Erspämer und Hans Waitz. Als Arbeit der ersteren bezeichnet die Baurechnung die Hausthüre mit dem großen Schloss, großen Schild, großen Ring mit einem Buckel, großen Klocker mit zwei Buckeln, die Beschläge für die Kammerthür, Stubenthür, die auf den Saal herausführende Thür, zwei Kästen in der Stube und einen in der Kammer. Hans Waitz aber verfertigte namentlich das Gitter an dem Söller (1583), das Schloss „an der schön Kammer", die Beschläge zur Thür „im obern zimmer" und zu den „kästlern (1584), welche ohne Rücksicht auf die eingelegte Arbeit angebracht sind, endlich 1586 die Schlosserarbeit für die Zimmer im „neuen stöckl".

Einrichtung des Schlosses.

Über die Einrichtung des Schlosses, welche ohne Zweifel in voller Harmonie mit dem Prunk der Gemächer stand, liegt leider kein Inventar vor, doch gibt uns darüber die Baurechnung wenigstens einige Andeutungen.

Erst mit Ende des Jahres 1587 war das Schloss in allen seinen Theilen vollendet worden und hatten die Bauhandwerker ihre Arbeiten abgeschlossen. Auch lag bereits das „Willkommbuch“ im zierlichen Einbande des Buchbinders Albrecht Schwank auf, um den Besuchern des neuen Schlosses Gelegenheit zu geben, darin ihre Namen zu verewigen, oder Wände und Goldleisten damit zu verschonen.

Zur Einrichtung des Schlosses wurde ohne Zweifel das Meiste aus der bischöflichen Residenz nach Velthurns gebracht. Neu hergestellt wurden 24 „Hofstühle“, welche der Hoftischler Georg Wagner verfertigte und der Maler David Solbach mit dem Wappen des Schlossherrn zierte, ferner vier Bettstätten von Meister Rumpfer und acht zinnerne Kammerbecken vom Zinngießer Aron Rumper von Brixen. Sechs Sessel mit Sammtgarnitur waren in Riva und Trient, sechs Vorhänge in Mantua gekauft worden. Außerdem erwähnt die Bauraitung acht türkischer Teppiche und eines seidenen Himmels für Sr. Gnaden Bettstatt, endlich einer in Riva hergestellten mit rothem Damast ausgestatteten Trabakel; denn neben dem heizbaren Ziergarten, neben dem Hirschanger und Fasangarten und dem später im großartigsten Stile angelegten Vogelhause fehlte auch nicht der künstlich hergestellte Weiher, in welchem mit den munteren Forellen die fröhlichen Sommerfrischler schwammen oder auf der damastreichen Trabakel des Lebens und Daseins sich erfreuten.

XXIV.

Ein vergessenes Werk Guido Renis für die Kapuzinerkirche in Breisach.[1])

(1896)

Der dreißigjährige Krieg hat im Lande Tirol das Glück des Friedens, der Grundbedingung künstlerischen Lebens und Schaffens, kaum gestört, und so konnte auch Erzherzog Leopold, seit 1619 Verwalter, von 1625 bis 1632 selbständiger Beherrscher des Landes und der damit verbundenen vorderösterreichischen Besitzungen seinen anererbten Kunstsinn selbst in jener traurigen Zeit bethätigen, in welcher anderwärts der verhängnisvolle Krieg Blüten und Früchte deutscher Kunst zu zerstören begann. Erzherzog Leopold hielt nicht blos an seinem Hofe zu Innsbruck besoldete Maler, Bildhauer, Erzgießer, Plattner, Münzgraveure und Architekten, er sendete auch junge Künstler zu weiterer Ausbildung in ferne Lande, so den jungen Colin, Thomas Steger, Georg Kerer und Karl Rudolf Fleckenstein nach Florenz. Sein Bestreben galt allerdings zunächst der Kunst und den Künstlern Tirols und der Vorlande, doch stand er auch in lebhaften Beziehungen zu Künstlern anderer Länder, namentlich Italiens und der Niederlande, in welchen beiden Ländern hier Rubens, dort Guido Reni als Sterne ersten Ranges leuchteten.

Rubens, welcher den Erzherzog während dessen Aufenthalt in Brüssel malte, war ihm schon seit 1619 persönlich bekannt[2]). Hans

[1]) Diese letzte in Druck gegangene Arbeit Schönherrs erschien in den „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung", Ergänzungsband V, 111—118.*

[2]) Sämmtliche im Nachfolgenden erwähnten Aktenstücke verwahrt, soweit nicht eine andere Quelle angegeben ist, das Statthalterei-Archiv in Innsbruck, Kunstsachen A VII (Originale).

Erhart von Falkenstein, der im Auftrage Erzherzogs Leopold mit Rubens in Antwerpen hinsichtlich der Kosten eines von demselben zu malenden Bildes verhandelt hatte, sagt in seinem Schreiben aus Ensisheim, 27. März 1619, Rubens sei derjenige Maler, welcher für den Pfalzgrafen in Neuburg das letzte Gericht gemalt und dafür 1000 Goldkronen und eine Verehrung mit 200 Philippsthalern erhalten habe, auch „eben der maler, welcher E. fürstl. Durchleucht zue Brüssel einmal contrefet."

Mit Guido Reni wurde der kunstsinnige Fürst gelegentlich seiner am Schlusse des Jahres 1625 unternommenen Reise nach Florenz und Rom bekannt. Er betraute ihn auch bald mit einer Arbeit für die neuerbaute Kirche der Kapuziner in Breisach, mit der Aufgabe, das Blatt für den Hochaltar zu malen.

Als ehemaliger Bischof von Passau und Straßburg war der Erzherzog begreiflicher Weise in erster Linie bestrebt, religiöse Kunst zu fördern, namentlich die von ihm gebauten Kirchen mit Werken der Kunst zu versehen. Bald nach der erwähnten Reise Leopolds nach Rom, um sich vom Papste von den bis auf einen gewissen Grad bereits erhaltenen Weihen dispensiren zu lassen, war die von ihm sammt dem Kloster der Kapuziner zu Breisach erbaute Kirche ihrer Vollendung nahe[1]).

---

[1]) Der Bau der Kirche und des Klosters wurde 1625 in Angriff genommen, nachdem zu diesem Zwecke verschiedene Häuser ehemaliger Präbendare und Kapläne abgebrochen worden waren. Am 4. September 1626 war der Klosterbau bereits unter Dach gebracht, während die Kirche schon im Juli benützt werden konnte. Zu Ostern 1627 wurde das Kloster selbst von den Mönchen bezogen. Der Baustil dürfte wol kein anderer als der fast jeder architektonischen Zier entbehrende gleichförmige Stil der Kapuzinerklöster gewesen sein. Die ganze Oberleitung des Baues lag auch in den Händen des in den Akten vielgenannten Pater Laurentius, Kapuziners in Breisach. Der primitiven Einfachheit in der Kleidung und Lebensweise der Kapuziner entsprechen auch ihre Kloster- und Kirchenbauten, für deren Ausschmückung den Kapuzinern von Breisach die einheimische Kunst vollkommen genügt hätte. Der Erzherzog hatte also nicht nöthig, einen Baumeister von Innsbruck oder von näher gelegenen Orten nach Breisach zu senden. Seine Baumeister waren Bartlmä Luchese (gestorben 1640), ein Sohn des von Kaiser Ferdinand I. nach Prag berufenen Giovanni Luchese, später Sperandio, dessen Name in Innsbruck mit Hoffingott verdeutscht worden ist. Seit Ferdinand I., unter welchem die Renaissance auch die Architektur zu beherrschen begann, finden wir bei uns fast nur Italiener als Architekten in Verwendung. Auch der kunstsinnige Erzbischof Paris von Salzburg berief zu seinen vornehmen Bauten einen Italiener, den Santino Solario. Ebenso war auch der pfalzneuburgische Baumeister Antonio Serra italienischer Nationalität. Deutsche Baumeister

Mit dem Fortschritte des Baues der Kirche war auch die baldige Herstellung der Gemälde für die drei Altäre derselben nothwendig geworden.

Hans Christoph Stadion, erzherzoglicher Statthalter in Ensisheim, sprach sich diesfalls (Schreiben desselben vom 22. Juni 1626 an Leopold) dahin aus, dass die Blätter für den Hochaltar und den St. Franzisci-Altar in Freiburg i. B., wo es „gar gute maler" gebe[1]), das Blatt für den dritten Altar mit den Bildnissen der heiligen Gervasius und Protasius oder der heiligen Dorothea durch den Maler in Breisach gemalt werden sollten, stellte es jedoch in das Belieben des Erzherzogs, diese Arbeit in Florenz oder sonst in Italien verfertigen zu lassen. In gleicher Weise hatte früher bereits P. Laurentius, Kapuziner in Breisach, gewünscht, die Arbeit den „guten malern in Breisgau", die auch für das Kloster des Ordens in Rotenburg zur vollen Zufriedenheit gemalt hätten, oder den beiden ebenfalls guten Meistern in Breisach und Thann[2]) anvertraut zu sehen. Jedenfalls, meinte er, sollte der Tabernakel im Lande gemacht werden, während die Antependien und Messgewänder am besten in Mailand verfertigt würden. Das Hochaltarblatt, welches „ein mysterium von der mutter gottes" vorstellen sollte, verlange eine Höhe von 11 und eine Breite von 8, ein Seitenaltarblatt aber eine Höhe von 11 oder 12 und eine Breite von 7 oder 8 Kapuzinerschuhen (Schreiben desselben vom 25. Februar 1626 an Leopold)[3]).

---

finden wir von Erzherzog Leopold nur zwei in Betracht gezogen, den Baumeister des Hochstiftes Straßburg Christoph Wambser, 1630 in Bonn thätig, und den Baumeister der Stadt Augsburg, Bartlmä Hol, welcher 1626 nach dem Zusammenfalle der von P. Fontana neuerbauten Jesuitenkirche in Innsbruck mit Santino Solario nach Innsbruck zur Abgabe eines Gutachtens berufen wurde.

[1]) Zu den „gar guten Malern" im Breisgau muss jedenfalls David Schmidlin in Freiburg gerechnet werden, welchem 1626 Erzherzog Leopold einen Jungen zur Ausbildung in der Malerkunst übergab.

[2]) Die Maler von Thann und Breisach sind nicht bekannt. Von Malern in Elsass erscheinen nur Hanenberger von Straßburg und der Hofmaler Hieronymus Schöpfer, welcher besonders als Blumenmaler sich hervorthat.

[3]) Die Zeichnungen zu den Altären waren nach den Angaben des Erzherzogs angefertigt und von Stadion mit dem Schreiben vom 22. Juni 1626 demselben zugesendet worden. Die noch erhaltene Zeichnung zum Hochaltar ist eine im Renaissancestil sorgfältig ausgeführte Federzeichnung mit Angabe der Maße. Mit dem unter die Zeichnung gesetzten Namen Christoph Bratz hat sich wol der Zeichner selbst zu erkennen gegeben. Nach den von ihm eingesch[illegible]ken hatte er für das Bild Guido Renis einen Raum im Licht

Erzherzog Leopold hatte jedoch seinen Entschluss längst gefasst und erklärte (Weisung an Stadion vom 2. Juni), dass das Hauptaltarblatt in Bologna[1]), der eine Seitenaltar mit seinen drei Patronen, St. Franziskus, Barbara und Cäcilia in Florenz, der andere Seitenaltar aber mit den Bildnissen des hl. Gervas und Protas in Deutschland u. zw. von Johann Kager[2]) in Augsburg gemalt würde.

Man kann annehmen, dass Kager und die Florentiner Maler sogleich an die Lösung ihrer Aufgabe gegangen sind und rasche Fortschritte machten, da letztere jedenfalls schon vor Mitte Juni zu wissen verlangten, „wannenhero das liecht auf die taflen der altär der

---

von 12½ Kapuzinerschuh Höhe und von 9 Kapuzinerschuh Breite als gegeben betrachtet. Die Altäre selbst sollten aus „schönem Nussbaumholz" angefertigt werden.

[1]) Der Maler von Bologna war, wie wir sehen werden, kein anderer als Guido Reni.

[2]) Johann Kager von Augsburg, zur Zeit Hofmaler Erzherzogs Leopold, stand bereits seit 1619 in dessen Diensten. Sein erster Auftrag war, ein Evangelienbuch mit Miniaturmalereien zu zieren und es wurde ihm zu dieser Arbeit ein eigenes Zimmer in der Burg zu Innsbruck angewiesen. Da er nach 5 Jahren erst „13 Bogen", den dritten Theil, fertig gebracht hatte, sollte an seine Stelle der Münchner Maler Johann Pfleger treten, welcher auch bereits in Innsbruck eingetroffen war und seine Arbeit begann. Dem Erzherzog wurden auch Proben seiner Geschicklichkeit zugesendet, nämlich „ein halber bogen mit 4 saulen", und weil der Erzherzog „lieber etwas von allerlai tieren und geschichtern" habe, auch davon zwei Stücke. Kager verstand es jedoch, den Erzherzog, welchem er 1625 dessen Porträt und ein Bild Moyses gemalt und präsentirt hatte, zu besänftigen, worauf der Münchner Maler, reichlich entschädigt, wieder abgefertigt wurde. Kager, dem das Leben am Hofe behagte, der aber die Arbeit für denselben vernachlässigte, hatte, wie er selbst zugab, die Zeit zu sehr benützt, neben der Arbeit für das Evangelienbuch Bilder auf private Bestellung zu malen. Maler Kager starb zu Innsbruck am 10. oder 11. Februar 1628. Ist dieser Maler mit dem gleichnamigen Meister in Naglers Künstlerlexikon identisch, so bedürfen die Angaben über ihn in diesem Werke vielfacher Richtigstellung und Ergänzung.

Welche Meister unter „Maler zu Florenz" zu verstehen sind, war bisher nicht festzustellen, doch mag hier erwähnt werden, dass der Maler Thomas Steger, welcher 1621 von Erzherzog Leopold zu weiterer Ausbildung nach Florenz geschickt und nach 4 Jahren (3. März 1625) nach Innsbruck zurückgekehrt war, von dieser Zeit an in den Akten gewöhnlich der „Florentiner Maler" genannt wird. In Innsbruck hatte er sofort eine Anstellung am Hofe Leopolds gefunden. Neben Kager arbeitete auch Steger an dem Bilde des Seitenaltars für Breisach. Ferner sei erwähnt, dass im Jänner 1626 ein Maler, Georg Kerer, welcher ebenfalls vom Erzherzog zu weiterer Ausbildung nach Florenz gesendet worden war, daselbst von ihm 40 Kronen erhalten hat.

kirchen falle. (Bericht Stadions vom 3. Juli an Leopold über dessen Auftrag vom 19. Juni). Der Maler von Bologna, Guido Reni dagegen nahm, seinem Charakter entsprechend, die Sache nicht so ernstlich.

Am Feste Bonaventura (14. Juli) war in der Kapuzinerkirche bereits der erste Gottesdienst abgehalten worden, doch fehlten die Altäre, von welchen am 4. September erst einer nahezu fertig war. Dagegen waren von Seite der Bildhauer die von ihnen verfertigten Bildnisse und der Tabernakel[1]) bereits den Malern zur Fassung übergeben worden (Bericht Stadions vom 4. September an Leopold)[2]).

Nach Vollendung des Baues der Kirche und des Klosters hatte Stadion dem Erzherzoge Vorstellungen gemacht, es möchten den Kapuzinern nun doch auch die Altargemälde und die benöthigten kirchlichen Ornate gesendet werden (Schreiben vom 8. März 1627). Auf dies schrieb der Erzherzog am 14. Mai 1627 an den kaiserlichen Geschäftsträger in Rom, Fürsten Savelli, den auch er neben seinem eigenen Agenten in wichtigeren Geschäften verwendete: er habe bei seinem Aufenthalte in Italien mit einem Maler, genannt Guido Reni aus Bologna, verhandelt, dass er ihm für den Hauptaltar der Kapuzinerkirche in Breisach, der vornehmsten Stadt des Breisgaues, ein Bild male. Da der Maler vom Papste nach Rom berufen worden sei, fürchte er, es möchte die Arbeit unvollendet liegen geblieben sein. In Kürze müsse er zur Einweihung der Kirche in jene Gegend reisen, und es wäre ihm höchst unangenehm, wenn diese Feierlichkeit durch das Fehlen des Bildes so sehr beeinträchtigt würde. Savelli möge daher mit dem Papste sprechen, damit er dem Maler die nöthige Zeit lasse, die angefangene Arbeit zu vollenden, den Maler aber auf jede Weise drängen, allen Fleiß darauf zu ver-

---

[1]) Als Verfertiger des Tabernakels wird „der Bildhauer in Freiburg" bezeichnet und dürfte dies entweder Valentin Abt oder Johann Ruef sein, welch' letzterer 1628 von Erzherzog Leopold den Auftrag erhielt, für die österreichische Kapelle im Dome zu Unser lieben Frau einen Altar zu verfertigen.

[2]) In einem von P. Laurentius verfassten Verzeichnis über die nöthigen Kirchengeräthe wird bemerkt, dass man Ciborium und Monstranze „in disen landen kan machen wie mans begert". Elsass war um diese Zeit mit trefflichen Goldschmieden versehen. Zu diesen zählen namentlich Hans Flieg zu Beffort, Martin Amsler in Altkirch, Rudolf Koler in Gebweiler, Elias von Hausen in Straßburg und besonders Josias Barbette ebendaselbst. Ob auch der Kammergoldschmied Erzherzogs Leopold, Hans Melchior Volkmayr, welcher unter andern ein ansehnliches, in Silber (60 Mark) getriebenes Votivbild mit der Ansicht der Stadt Zabern für den Erzherzog verfertigte, zu den Elsässer Goldschmieden zu rechnen ist, vermag ich nicht zu bestimmen.

wenden. Das fertige Bild solle dann gleich über Florenz nach Innsbruck gesendet werden.

Savelli antwortete (am 29. Mai) dem Erzherzog, er habe schon vor dem Empfange seines Befehles den zur Zeit in Rom befindlichen Maler gedrängt, das Bild zu vollenden. Derselbe habe ihm gesagt, der Entwurf zum Bilde sei bereits fertig, und er werde sich beeilen, dasselbe zu vollenden. Der erzherzogliche Geschäftsträger, der wenig Vertrauen in die Zusagen des Meisters setzte, versprach dem Erzherzog, den Maler auch ferner noch anzuspornen und mit dem Papste selbst zu sprechen. Zwei darauffolgende Schreiben des Erzherzogs (vom 12. Juni und 22. Juli), welche dem Geschäftsträger in Rom für seine Bemühung volle Anerkennung aussprechen, zeigen, dass auch Leopold kein rechtes Vertrauen in die Versprechungen Guido Renis setzte.

Im August 1627 lagen die zwei Gemälde für die Seitenaltäre der Kapuzinerkirche in Breisach, um welche P. Laurentius mit der Versicherung, sie Niemand zeigen zu wollen, gebeten (sein Schreiben vom 14. August an Stadion), zur Absendung von Innsbruck bereit, waren aber am 1. September noch nicht eingetroffen (Schreiben Stadions vom 1. September). Johann Kager und die Florentiner Maler hatten somit ihre Aufgabe gelöst. Guido Reni dagegen bemäntelte seine weitere Verzögerung mit der Vorgabe, dem Bilde größere Vollendung geben zu wollen (Briefe Savellis vom 12. und 19. Juni).

Guido Reni war inzwischen von Rom wieder nach Bologna gekommen, und, um denselben zu endlicher Vollendung des Bildes zu drängen, befahl der zur Zeit in Elsass weilende Erzherzog seinem Geheimrathe in Innsbruck, Fortunat Freiherrn von Wolkenstein (Antwort Wolkensteins vom 13. September), sich diesfalls mit dem Marchese Fachinelli in Korrespondenz zu setzen. Fachinelli erzielte bei Guido Reni, der inzwischen wieder nach Rom zurückgekehrt war, keinen Erfolg, denn bereits am 31. Juli berichtete Savelli, Guido Reni habe erklärt, er könne das Bild vor vier Monaten nicht fertig stellen. Der Erzherzog schrieb dem Geschäftsträger am 29. August, es wäre ihm angenehm gewesen, wenn die Arbeit zum bestimmten Termine vollendet gewesen wäre, falls es aber wegen größerer Sorgfalt der Ausführung länger währe, sei er auch zufrieden. Am 6. October schrieb er, er müsse, da er das so sehr ersehnte Bild nicht erhalten könne, die Einweihung der Kirche ohne dasselbe vornehmen.

Nach der am 24. October vollzogenen Konsekration berichtete Leopold an Savelli (Schreiben vom 26. October), die Einweihung

der Kirche sei wegen Mangel des Bildes, statt dessen ein weniger passendes hätte verwendet werden müssen, nicht zu seiner Befriedigung ausgefallen, er möge dem Maler sein erzherzogliches Missfallen ausdrücken. Savelli erwiderte am 21. November[1]), er habe vor 8 Tagen Guido Reni zu sich rufen lassen und ihm die möglichst rasche Vollendung des Bildes ans Herz gelegt, worauf dieser ihm geantwortet hätte er sei mit höchstem Eifer bestrebt, dem Erzherzog zu dienen, er wolle sich aber mehr durch die Vortrefflichkeit der Ausführung als durch die Beschleunigung der Arbeit das Wolgefallen des erlauchten Herrn verdienen. Fürst Savelli, welcher nicht bemerkte, dass er das erzherzogliche Missfallen an seine Adresse gebracht hätte, versicherte zugleich, er werde den Maler nochmals vorrufen und ihn zur Beendigung der Arbeit aneifern.

Das letzte Aktenstück über die Verhandlungen mit Guido Reni ist ein vom 31. Jänner 1628 aus Ensisheim datirtes Schreiben des Erzherzogs an Savelli. Daraus erfahren wir jedoch nur, dass Reni nach dessen Anzeige bald nach Bologna sich begeben würde, und dass Leopold ihn dort neuerdings mahnen lassen wolle, das Bild zu vollenden[2]).

Es frägt sich nun: ist das Bild Guido Renis, welches dem Künstler so viele Mahnungen und Vorstellungen, auch ein ausgesprochenes Missfallen, dem Besteller so viele Enttäuschungen, so viel Ärger und sicher keine geringe Summe Geldes gekostet hat, nach Breisach gekommen, und wenn dies der Fall, wo ist dies schon durch die Geschichte seiner Entstehung merkwürdige Kunstwerk zu finden?

Die geschichtliche Literatur über Breisach und mit der Geschichte der Vorlande vertraute Persönlichkeiten wussten über das Bild und sein Schicksal keinen Aufschluss zu geben[3]), bis es vor

[1]) Ich nehme hier Gelegenheit, das Datum dieses Schreibens, welches aus Versehen im 17. Bd. des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses, Wien 1896, zum Jahre 1622 als Regest Nr. 14961 gerathen ist, richtig zu stellen.

[2]) Es ist mir bisher nicht gelungen, weitere Korrespondenzen aus dem Jahre 162· oder aus den nächsten Jahren aufzufinden, welche auf die thatsächliche Vollendung und Übersendung des Bildes sich bezögen.

[3]) Der Bürgermeister von Breisach, Herr S. Kohler, versicherte in einem ausführlichen Schreiben an Professor K. Albrecht in Colmar, an den ich mich brieflich wandte und welchem ich hier meinen verbindlichsten Dank für seine Bemühungen aussprechen möchte, es habe sich davon in der Bevölkerung der Stadt keinerlei Kunde erhalten. Das Interesse, welches der Herr Bürgermeister an monumentalen Kunstwerken seiner Stadt nimmt, bewog ihn aber zu weiteren, schließlich mit Erfolg belohnten Nachforschungen.

kurzem auf mein Befragen hin gelang, die Aufzeichnungen des Breisacher Präbendars Protas Gsell aus den Jahren 1733 bis 1793 zu Tage zu fördern[1]), in welchen ein kostbares Altarblatt der Kapuzinerkirche, unter dem sicher nur das Werk Guido Renis gemeint sein kann, erwähnt erscheint. Der Chronist schreibt nämlich nach der Erzählung von der Aufrichtung des Kapuzinerklosters unter Erzherzog Leopold: „Man macht viel Rühmens von dem Altarbild auf dem Hochaltar des dasigen Kapuzinerklosters . . . Das kostbare Altarbild ist in der Kapuzinerkirche zu Neuenburg am Rhein gestanden. Als die Franzosen von hier (Breisach) aus ein Detachement Grenadiere und Dragoner nacher Neuenburg, um selben Ort zu verbrennen, abgeschickt und in Asche gelegt haben, wurde dies unschätzbare Altarblatt, welches die Reinigung Mariä vorstellt, anhergebracht und den Kapuzinern verehrt. Viele Kunstmaler kamen hierher und haben gedachtes Altarbild abgezeichnet."

Der Chronist kannte den Namen des Meisters offenbar nicht, bezeichnet dagegen dessen Werk als ein kostbares und von vielen Kunstmalern aufgesuchtes und abgezeichnetes Bild, welches den Hochaltar der Kapuzinerkirche ziere und die Reinigung Mariä vorstelle. Aus unseren Briefen und Akten lernen wir den hohen Besteller und den Namen des berühmten Meisters, welcher den Auftrag zum Malen des Bildes für den Hochaltar besagter Kirche erhalten hat, kennen. Die Bezeichnung der bildlichen Darstellung in unseren Briefen als „mysterium Mariae" und die bestimmte Kennzeichnung des Breisacher Chronisten als „Reinigung Mariä" vermag den Beweis der Identität nur zu erhöhen. Die beiden Quellen ergänzen und bestätigen die beiderseitigen Angaben[2]).

Das Bild Guido Renis war also thatsächlich an seinem Bestimmungsorte angelangt, wo es jedenfalls bis 1639 verblieb, in welchem Jahre die Umwandlung des Breisacher Kapuzinerklosters in ein Getreidemagazin vorgeschlagen wurde. Wahrscheinlich wanderte um diese Zeit das Hochaltarblatt zu den benachbarten Kapuzinern in Neuenburg. Nach Einnahme dieses Ortes durch die Franzosen gelangte es, wie uns Protas Gsell erzählt, wieder an seinen ursprünglichen Platz in Breisach und befand sich nach dem Chronisten

---

[1]) Ungedruckte Chronik desselben im Stadtarchiv zu Altbreisach. Rossmann u. Ens, Geschichte der Stadt Breisach (1851) bezeichnen diese von Herrn Kohler aufgefundene Chronik als verloren.

[2]) Erwähnung verdient, dass der Chronist Protas Gsell auch das Altarblatt mit der Darstellung der heiligen Gervasius und Protasius (von Kager) „als von guten Kennern belobt" rühmt.

noch 1793 in der Kapuzinerkirche. Von da aber fehlt jede Nachricht. Da nun im genannten Jahre die Stadt Breisach von den Franzosen eingeäschert worden und vom Kapuzinerkloster nichts übrig geblieben ist als ein heute anderen Zwecken dienendes Columbarium, so steht mit Grund zu befürchten, dass das Bild das Schicksal der Stadt getheilt hat, in deren Unglück dann auch die Erinnerung an diesen ihren einstigen Kunstschatz untergegangen ist. Sollte aber Renis Bild doch noch auf bisher unbekannte Weise gerettet worden sein und sich irgendwo vorfinden, so würde dasselbe durch seine Vorgeschichte ein erhöhtes Interesse gewinnen.

XXV.

Das Schloss Runkelstein bei Bozen.

Mit einem Inventar des Schlosses von 1493.[1])

(1874)

Der Schmerzensschrei der Romantiker, welcher jüngst über den Verfall von Runkelstein aus allen Blättern und in allen Tonarten wiederhallte und bald als melancholischer Seufzer, bald als rauschendes Lied sich vernehmen ließ, bald als Donnerwetter mit Hagelgeprassel auf Schuld und Unschuld niederfiel, hat das einsame Schloss in der alternden Talferschlucht bekannter gemacht als das berühmte Geschlecht der Edlen von Wanga, die dasselbe gebaut, oder als weiland die Vintler, welche es gemehrt und gebessert und mit wundersamen Fresken geziert haben, deren einer aber, Herr Hans, die „Blumen der Tugend" gedichtet hat, die soeben neugedruckt die

[1]) Diese Arbeit, zuerst im „Bote für Tirol und Vorarlberg" 1874 Nr. 157—161 gedruckt, erschien mit dem Inventar von 1493 vermehrt als eigenes Büchlein (Innsbruck, Wagner 1874). Die Schilderung, voll reicher Belehrung und voll köstlichen Humors, ist ein Gegenstück zu „Christoph Reifer von Altspaur" (Vgl. II. Abtheilung der Gesammelten Schriften). Vermittelt uns letzterer einen auf durchwegs archivalischer Grundlage beruhenden Einblick in das Leben auf einer mittelalterlichen Burg, so lernen wir in Schloss Runkelstein, wie auch in der alten landesfürstlichen Burg in Meran (Abhandlung XXVI) Wohnung und Einrichtung derselben kennen. — Es darf hier erwähnt werden, dass Schönherrs eifrigen Bemühungen in erster Linie die Erhaltung und Restaurirung der Fresken dieses in deutschen Landen einzigen Kunstdenkmales zu verdanken ist. Die Beweise dafür finden sich im literarischen Nachlasse Schönherrs. Den schrecklichen Verfall der Burg, von welchem wir uns heute kaum mehr eine Vorstellung machen können, schildert Schönherr ausführlich und lebhaft in einem Promemoria vom ?. Jänner 1874.*

Presse verlassen [1]), um ihren himmlischen Duft durch die lasterhafte Welt zu tragen und den bösen Geruch zu mildern, in welchem sie nach Versicherung aller Sachverständigen steht.

Inzwischen ist dem Schlosse selbst ein großes Heil widerfahren und die Romantiker rüsten sich zu neuer Fahrt nach dem Runkelstein, um ihn hiezu zu beglückwünschen und mit dem Weingehalt siebenmäßiger Zefften das Andenken der Herren und Ritter zu feiern, die einst in diesen Mauern gehaust und wol auch den Mann zu preisen, der die Sünde der fürstbischöflichen Mensa von Trient auf sich genommen und das von ihr verderbte Schloss, so weit es eben noch möglich, zu erhalten befohlen hat.

Herr v. Stremayr wird zwar heute noch kaum überzeugt sein, dass auch morsche Felsen, verlotterte Schlösser und altes, vom Zahne der Zeit und gefräßigen Eisennägeln zernagtes Gemäl an den Stubenwänden verkümmerter Unterthanen unter die Ministerverantwortlichkeit fallen, aber er hatte ein Herz für die Schmerzenskinder von Runkelstein und trocknete mit barmherziger Hand die Thränen, die tagtäglich frisch auf die Felsen und Zinnen der romantischen Burg niederfielen.

Der Minister müsste unter der Last des Dankes erliegen, würde dieser so schwer als die Klagen der Romantiker auf ihn fallen, oder Se. Excellenz müsste in Liedern ersticken, würde die Befriedigung dichterischer Seelen so poetisch anregend wirken, wie die höllische Pein verliebter Herzen, verliebt in Bild und Gestein einer romantischen Ritterburg.

Auch ich ließ mich in guten Zeiten von Mailuft und Sonnenschein nach Runkelstein tragen und stimmte gerne in das Runkelsteinerlied des fröhlichen Trompeters von Säckingen oder setzte mich mit dem poetischen Münchner Kindl in den Erkergaden zu Tristan und Isolden, oder bewunderte, aufrichtig gesagt nicht ohne Neid, den heiligen Durst der Ritter von der Tafelrunde.

Man muss aber schon von guten, phantasiereichen Eltern abstammen und die Geschichte des Schlosses fix und fertig mitbringen, will man nicht unbefriedigt wieder von dannen ziehen, denn reich ist, wie Dichter und Prosaiker übereinstimmend sagen, das Schloss nur an Ruinen. Doch gerne verschwendet man hier seinen ganzen Vorrath an Phantasie und belebt das öde Gemäuer mit Bildern und Leuten historischer Vergangenheit.

---

[1]) Die Pluemen der tugent des Hans Vintler. Herausgegeben von J. V. Zingerle. Innsbruck, Wagner 1874.

Durch die Mauern. Einſt geritten. Was ärgerſt du dich über dieſe Mauern? Ärgere dich lieber darüber, daſs dir kein Roſs beſchieden, um darauf reitend über die jetzt ſo anſtößige Mauer hinwegblicken zu können. Was können die Mauern dafür, die zu einer Zeit gemacht wurden, als noch jeder anſtändige Mann ſein Pferd hatte und nach Runkelſtein gewiſs nie gegangen, ſondern geritten iſt. Ziemlich gut erhalten iſt nur das Thor, durch das einſt ſo viel Herrlichkeit und Berühmtheit gezogen, und innerhalb desſelben zur linken Seite das große thurmartige, altersbraune Gebäude, in dem der ehrſame Baumann haust, lebend von den magern Broſamen der Schloſsgefälle. Der ganze rechte Flügel hingegen liegt in dachloſen Trümmern und auch die Kapelle, in welcher der Burgkaplan ſeine reinigende Kunſt an der ſündenreichen, aber kapellenfrommen Ritterſchaft geübt, ſieht dem Einſturz entgegen.

Die Kapelle, von den Vintlern um 1400 zu Ehren der heiligen Katharina, wie nicht weniger zu eigenem Seelenheil und Nutzen erbaut, war einſt reich mit geiſtlichen Fresken geziert und noch jetzt guckt hie und da ein Heiligen- oder Engelskopf in Todesnöthen aus dem Einſturz drohenden Gemäuer [1]).

Vor nicht langen Jahren wären ſie noch alle zu retten geweſen dieſe himmliſchen Herrſchaften, aber die fromme Menſa zu Trient kümmerte ſich um Leben und Unterhalt der Heiligen auf Runkelſtein ſo wenig als der Pächter, in deſſen Pachtvertrag der Himmel ganz und gar unberückſichtigt geblieben war.

Wenn der liebe Gott es wieder einmal an der Zeit finden ſollte, Ritterburgen und Burgkapellen auszutheilen, dürfte er Bedenken tragen, ſie an Trient zu verſchenken, ſondern lieber fromme Rittersleute und gottesfürchtige Knechte damit belehnen und hoffentlich auch die Romantiker der Runkelſteiner Bruderſchaft hiezu in Gnaden ſich empfohlen ſein laſſen.

Ungleich frommer als die biſchöfliche Menſa, wie wir ſchon einmal ſind, können wir aus der Kapelle nicht ſofort ſcheiden, wenn auch das Gewölbe jeden Augenblick einzuſtürzen droht. Wir haben ein Inventar des Runkelſteiner Gotteshäuschens von 1493 zur Hand und wollen uns noch ſeine alte Einrichtung etwas näher betrachten

Die Fresken waren nicht der einzige Bilderſchmuck der Kapelle Nach dem erwähnten Inventar befand ſich in derſelben auch „ein

[1]) Von neuerer Literatur über die Fresken genügt zu nennen: B. Riehl, Die Kunſt an der Brennerſtraße (Leipzig 1898) S. 203 f. und den Bericht in den Mitth. der k. k. Central-Commiſſion für Kunſt- und hiſtoriſche Denkmale IV N. F. XXIII ff.*

schöne vergulte Tafel, darinn St. Antoni, St. Kathrein und St. Cristoffl Bilder, alle vergult." Ohne Zweifel bildete diese reich vergoldete schöne „Tafel" den Altar. Ferner waren in dem Kirchlein „ein frei Bild St. Anna und ein alts Bildl Unser Frau".

Zur Beleuchtung der Kapelle und des Altars dienten „zwen messene, zwen zinnene und ein hölzener Leuchter", ferner „zwen vergulte Kerzenstäb". Das ewige Licht wurde aus dem „verglasirten Ölkrug" gespeist.

Zur Bedeckung des gemauerten Altartisches, auf dem auch „ein schönes Kreuz" stand, waren fünf Altartücher vorhanden; zum Messelesen ein vergoldeter Kelch mit vergoldeter Patene, ein „Mesbuch Römer" und vier Mesgewänder, darunter eines von grauem, eines von rothem Damast und eines von blauer Farbe „mit der Vintler Wappen".

Eine silberne, vergoldete Monstranze mit vier Dörnern von der Krone des Herrn, in eine große Berille gefasst, der wertvollste Schatz der Burgkapelle, befand sich zur Zeit der Inventarisirung des Schlosses in Händen des l. f. Kapellans, Herrn Michael [1]).

Das Kapellinventar schließt mit dem „Wandlglöggl" und dem „kupfrein Kessel zum Weichbrunn", in dessen geweihte Fluth auch wir unsere frommen Finger tauchen und dazu mit der fürstbischöflichen Mensa von Trient reumüthig sprechen wollen: Herr, mache uns rein von unsern vielen Sünden!

Wir treten aus der kleinen, kirchlichen Ruine wieder in den stattlichen Hofraum, über den der heitere Bozner Himmel sein blaues Gewölbe mit befriedigender Sicherheit gespannt hält, und wollen nun einen kurzen Blick auf und in jenen Hauptheil des Schlosses werfen, welcher den Hof gegen Nordwest abschließt.

Dieser Schlosstheil liegt auf der berüchtigten Felswand, welche senkrecht in das zunächst von der Sarntheiner Straße und dem Flussbette der Talfer durchzogene Thal abfällt und die von einer mir unbekannten Macht so fortschrittlich angefressen wurde, dass hier die äußere Hauptmauer des Schlosses fundamentlos geworden und in die Tiefe gestürzt ist.

---

[1]) Diese Monstranze war von Erzherzog Sigmund weggenommen worden, doch gelang es Kaiser Maximilians Bemühung, sie wieder an Runkelstein zurückzubringen. Er schrieb deshalb aus Wien an den Erzherzog, er möge verschaffen, dass die Monstranze wieder nach Runkelstein komme, „damit der Gottesdienst, der täglich da gehalten wirdet, dest andechtiglicher vollbracht werde" (Statth.-Arch., Pestarch. XXXVII, 90).

Das übrige einstöckige Gebäude ruht mit der vorderen, dem Hofraume zugekehrten Façade auf drei Bogenpfeilern, zwischen denen man in die offene Halle und, da die rückwärtige Wand mit dem wankenden Felsen davon lief, darüber hinaus bis auf das jenseitige, auf dem rechten Talferufer aufgethürmte Berggelände sehen kann.

Meister Gottfried Seelos in Bozen hat jüngst die architektonische Rarität dieser, vorne auf drei Pfeiler gestellten, rückwärts aber fast ganz in der Luft schwebenden Ruine so wahr und lebendig gezeichnet, dass die Feder des gewandtesten Publizisten dagegen nur Stümperarbeit zu liefern vermöchte, und ich kann mich daher am allerwenigsten ermuthigt sehen, meinen Federstummel weiter an die Beschreibung des reizenden Luftschlosses zu setzen.

In der durchsichtigen Halle, von dem schauerlichen Abgrunde durch keine Mauer und keine Barriere getrennt, turneien jetzt die Spatzen und raufen sich um die Brosamen der Marende des Holzhackers, der hier unter dem Saale der Tafelrunde mit etschländischer Gemüthsruhe das knorrige Holz für den Herd und den Ofen des Baumanns zurecht hackt. Die gefiederten Raubritter gefallen sich in dem nach zwei Seiten geöffneten Raume und verachten die Gefahr des Einsturzes, vor dem der Oberboden nur durch ein paar magere Stützbäume kümmerlich bewahrt wird.

Man hat nach diesem Augenschein wenig Lust, hinauf auf diese Bretter zu steigen, die den Boden des Saales von der Tafelrunde bedeuten, aber die von hundert Zeitungsartikeln gehetzte Neugierde müsste selbst die schwachen Sehnen des Hasenfußes stählen und man steigt von Außen auf den morschen Wehrgang und gelangt von da über den langen, mit blassen Fresken gezierten Söller in die vielgerühmten Gemächer, in denen Niklas der Vintler die sinnigen Werke altdeutscher Dichter in der Einfalt des Herzens und der Farbe jener Zeit sich bildlich vor Augen stellen ließ. Hier kann dann Jeder, der genug Vertrauen besitzt auf die provisorische Stütze, die den Boden unter den Füßen trägt, und den der unverschämte Abgrund vor sich, die sinkende gothische Caminade hinter sich, oder der in die Luft hinaus starrende Plafond zu seinen Häupten nicht genirt, mit ungestörter Muse betrachten, was da ein unbekannter Meister des 15. Jahrhunderts al fresco an die Wand gemalt hat.

Von diesen Fresken ist nur ein Theil noch an Ort und Stelle erhalten, der andere ist, wie schon hinlänglich oft erwähnt, in die Tiefe gestürzt und zerstoben, wie so mancher schöne Traum, den hier Bewohner und Besucher des Schlosses seit Jahrhunderten geträumt.

Der kleinste, aber vielleicht wertvollste Theil der Fresken, eine Mittelwand, auf der unter andern das Diner der Ritter von der Tafelrunde abgebildet ist, wurde von Dr. v. Kosler herausgesägt und nach St. Anton in schwer lösliche Sicherheit gebracht.

Außer den hier erwähnten Malereien findet man solche nur noch zu höchst im Thurme, in welchem die baumännische Familie wohnt. Sie stellen unter andern einen Tanz vor von schlanken Rittern und magern Edelfräulein, die sich in einem so zurückhaltenden Tempo bewegen, dass man sich gar nicht wundern darf, wenn die hier seit 400 Jahren tanzende Ritterschaft noch keine Spur der Müdigkeit an den Tag legt. Eine andere Vorstellung führt uns ein Ballspiel vor Augen, über dessen Vergnügen ein mitspielender Jüngling die grobe Bedenklichkeit seiner Situation im Eifer ganz übersieht. Wenn dies vielleicht etwa nur Sache des damaligen Kostüms sein sollte?

Von den gesammten Fresken Runkelsteins haben wir glücklicher Weise sehr genaue und gelungene Zeichnungen des Ignaz Seelos, eines Bruders des berühmten Aquarellmalers, die von Professor Ignaz Zingerle mit sachkundigem Texte versehen und vom Landesmuseum in einer höchst wertvollen Publikation der gebildeten und ungebildeten Welt zur Verfügung gestellt wurden [1]).

Besucher des Runkelsteins finden das Werk in der Stube des Baumanns und können, wenn sie in ihrem Kopfe noch einen disponiblen Raum für weitere Kenntnisse haben, hier ohne nennenswerte Kosten eine literarische Fechsung vollziehen. Sind unter ihnen Korrespondenten der Wiener „Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale", die das alles schon aus dem Fundament wissen, so können dieselben inzwischen sich das empfehlenswerte Vergnügen machen, an den äußersten Rand des oben beschriebenen Felsens zu sitzen, um mit geneigtem Haupte die schwindelnde Tiefe unter sich zu betrachten und die Ursachen der Zerklüftung und Hinfälligkeit des Schlossfelsens zu erforschen.

[1]) Das Werk, dessen Wert seit seinem Erscheinen durch die inzwischen so rasch vorgeschrittene Zerstörung auf Runkelstein sich verdoppelt hat, enthält außer einem Plane und einer Ansicht des Schlosses 10 Bogen Text und 20 Folioblätter Abbildungen, in Farben gedruckt in der k. k. Hof- und Staatsdruckerei (1857). — Eine neue Aufnahme veranstaltete die k. k. Central-Commission für Kunst und historische Denkmale 1876. Siehe Mitth. derselben III, N. F. XIII und IV, N. F. XII. Vgl. auch den Artikel „Runkelstein und Fürstenburg Meran" im „Bote für Tirol und Vorarlberg" 1877 Nr. 96.*

Der verehrte Leser wird mir nachrühmen müssen, dass ich die interessantesten Punkte des Burgfriedens von Runkelstein herauszufinden gewusst habe, die Kapellenruine mit dem jeden Augenblick zum Einsturz bereiten Gewölbe und die Ecke draußen am schwindsüchtigen Felsen, wo unten in endloser Tiefe die Fluten der Talfer über die abgestürzten Mauern und Fresken von Runkelstein rauschen.

Da wir uns auf die Beschreibung der Fresken aus unterschiedlichen Gründen nicht näher einlassen, diesfalls den Leser auch bereits schon mit einem vortrefflichen Werke und den nöthigen Illustrationen hiezu versehen haben, so wären wir mit unserm Rapport über das heutige Runkelstein schon zu Ende, gäbe uns das Inventar von 1493 nicht noch weitern Stoff, die Wissbegierde der zahlreichen Freunde dieses Schlosses zu beschäftigen.

Das Inventar über den „Zeug und die fahrende Habe" auf dem Runkelstein wurde verfasst, als Kaiser Maximilian I. die Pflege seinem getreuen Kanzler Ziprian von Nordheim, genannt Sernteiner, übergeben hatte. Vordem besass sie Hans von Leuchtenburg, ein natürlicher Sohn des Erzherzogs Sigmund, welcher bekanntlich an derlei Natürlichkeiten reicher war, als die ehrsamen Landstände mehr aus finanziellen als moralischen Gründen wünschenswert fanden [1]). Die Inventarisirung geschah am Allerseelentag 1493 durch Hansen Abenstorfer, Amtmann von Bozen, im Beisein des bisherigen Pflegers, Hansen von Leuchtenburg, ferner des Unterpflegers Ziprians von Serntein, Christophs Steinfalk, und des Gegenschreibers Hansen Wiener, alle ehrsame Leute, wenn auch nur einer von „natürlichem" Herkommen.

Hans von Leuchtenburg war sehr ungerne und mit großem Widerstreben von der Pflege Runkelstein geschieden, denn es war da nach den Begriffen jener Zeit gut wohnen; man lebte auf dieser Feste, selbst im Bauernrummel anno 1525, so sicher wie in einem Thurmknopfe.

Das Inventar zählt alle Räumlichkeiten der Burg auf und beschreibt Alles und Jedes, was augenblicklich in den einzelnen Gemächern sich befand, zum Schlosse gehörte und Eigenthum Sr. königlichen Majestät war. Bevor wir jedoch mit dem Inhalt uns befassen, wollen wir die Räumlichkeiten in der Ordnung, wie sie das Inventar verzeichnet, anführen. Vielleicht gelingt es einem antiquarischen Forscher, sie noch jetzt aus den Ruinen herauszufinden.

---

[1]) Schönherr hat gegen 60 natürliche Sprösslinge desselben urkundlich nachzuweisen vermocht.*

Die Räumlichkeiten und Örtlichkeiten sind in erwähnter Ordnung folgende: Die große neue Stube, das kleine Stüblein daneben, der Kammer Nebenstübl, die Kammer auf der großen Stube, die Turnirkammer, im Thurm mitten darin, im Thurm im obersten Gemach, zu alleroberst im Thurm, auf der untersten Wehr, auf der obern Wehr, das Gemach genannt Swietal, im Stübel daneben, Parenzis-Saal, der Gang vor der Harnischkammer, die Harnischkammer genannt Neidhart, die Herzog Wilhelm-Kammer, das Kammerl auf der Kuchl, des gnädigsten Herrn (d. h. des Landesfürsten) Stübl, des gnädigsten Herrn Kammer, auf dem Keller, im Sommerhaus der Wigalois-Saal, die Kapelle, der Stall, der Kasten, die Püchsenkammer, der Thurm daselbst, die Krautkammer, das Bad, das Gewölb bei der Porten, bei der Porten selbst, der Hof.

Sucht man aus dem ganzen Apparat des Schlosbaues die Wohnungspiecen heraus, so findet man, die nicht näher bezeichneten Räumlichkeiten des Thurms abgerechnet, nur 1 Stube, 3 Stüblen, 1 Nebenstübl, 3 Kammern und 1 Kammerl, 1 Gemach (Swietal) und 2 Säle.

Die romantischen Namen einzelner Räumlichkeiten fordern meine exegetische Kunst heraus, die aber leider nur für drei derselben einen Schuss Pulver zur Verfügung hat und zwar gerade für jene drei Namen, die schon männiglich bekannt sind. Denn wer kennt nicht Ritter Wigalois, den Bekämpfer von Riesen und Drachen, welchen König Artus in Anbetracht seiner Ritterlichkeit zur Würde eines Konkneipanten erhob, und dessen Namen ein mittelhochdeutsches Gedicht führt, das allerdings leichter zu rühmen als zu lesen ist.

Wer kennt auch nicht Herrn Nithart, den Ritter und Sänger aus dem Bayerland, der 1217 an dem Kreuzzug des Herzogs Leopold von Oesterreich sich betheiligte und später in Oesterreich selbst haushäblich sich niederließ, wo er bis zu seinem seligen Ende mit Sing und Sang verblieb.

Auch Herzog Wilhelm von Oesterreich, der einer Wallfahrt seines Vaters nach Ephesus die Möglichkeit seines Daseins verdankte und mit der schönen Tochter des Königs Agrant von Zyzya, Fräulein Aglien, vermählt ward, wie das alles Johann v. Würzburg um 1314 sehr schön besungen hat, ist ein wolbekannter Mann, hoch angeschrieben in den Notiz- und Geschichtsbüchern der Romantiker und Literaturhistoriker. Aber Swietal und Parenzi sind nirgends ausfindig zu machen, und ich muss es gelehrteren Leuten überlassen, ihre Spuren weiter zu verfolgen. Vielleicht sind es altdeutsche Dichter

oder Dichtungen, die wie so viele andere in der Prosa folgender Jahrhunderte verloren gegangen sind.

Aus den Zimmernamen des Inventars geht übrigens hervor, dass einst fünf Gemächer mit Freskenbildern geschmückt waren, während man bisher nur von drei solchen wusste und jetzt, nachdem eine Mittelwand fortgekommen ist, gar nur mehr zwei finden kann.

Die vom Inventar erwähnte Harnischkammer, genannt Neidhart, liegt ohne Zweifel in dem vom Baumanne bewohnten Gebäude und der Name gibt uns eine Erklärung zu den im obersten Stockwerke befindlichen Fresken, da gerade der Dichter Nithart es war, welcher Reihentanz und Ballspiel mit Vorliebe geschildert und besungen hat. Margaretha Maultasch, die so häufig zur Erklärung der verfänglichen Darstellung des Ballspiels herhalten musste, steht daher damit in keiner Verbindung. Die arme Frau, für ihre Sünden schon hinlänglich mit ihrem Beinamen bestraft, musste eben überall herhalten, wo Dichter und Geschichtschreiber eine Signatur für leichte Ware benöthigten.

Doch machen wir jetzt einen Gang durch die alten Räume des Schlosses.

Um dem Leser, der eine reiche und glänzende Einrichtung erwartet, eine Enttäuschung zu ersparen, sehe ich mich jedoch zu einigen Vorbemerkungen veranlasst.

Die alten Schlösser waren entweder Wohngebäude für ritterliche Familien und die Befestigung des Schlosses diente sozusagen nur für den Hausgebrauch, oder sie waren das, was wir heute mit Festungen bezeichnen, in denen Geschütz und Rüstzeug aller Art aufgehäuft lag und die daher schon deswegen reicher mit fortifikatorischen Werken bedacht wurden.

Runkelstein hatte unter den Vintlern den Charakter eines festen Wohnhauses, unter Kaiser Maximilian I. und zwar schon in dem ersten Jahre seiner Regierung war es eine landesfürstliche Feste, reich mit Geschützen gespickt, mit Pulver und Bleiplatten, Steinkugeln, Pfeilen und Waffen aller Art versehen.

Das Meublement der Wohnung beschränkt sich auf Tische und Bänke, Bettstätten mit und ohne „Himmel" und sonstige wenige Stücke, die zum Schlosse selbst gehörten; die weitere Einrichtung hatte der jeweilige Pfleger selbst beizuschaffen. Reich ist das Inventar von Runkelstein nur an kriegerischem Hausrath.

Man würde sich überhaupt sehr täuschen, wollte man annehmen, dass alle unsere Schlösser dereinst in Pracht und Herrlichkeit schwammen. Es gibt noch wolerhaltene alte Schlösser von großem

äußern Ansehen, die in ihrem Inneren, jetzt wie einst, eine einzige Stube aufzuweisen haben, in welcher Ritter und Rittersfrau, Kind und Keit gewohnt haben, während der süße Schlaf nie anders als in unheizbaren Kammern, in kalten, wenn auch langen Zügen genossen wurde.

Ein Inventar aus dem 14. Jahrhundert stellt uns einen Ritter von Hertenberg vor, der auf seiner stolzen Burg kaum besser wohnte, als ein Dienstmann unserer Tage. Eine Bank und ein Stuhl bildeten das einzige Substrat für die müden Schenkel des Ritters, eine Bettstatt mit Strohsack, Leintuch und einer Decke von Bärenfell befriedigten hinreichend das ritterliche Bedürfnis horizontaler Leibesruhe und der Tisch schien keine andere Aufgabe zu haben, als den Humpen zu tragen und die gebratene Schöpsenkeule. Panzer und sonstiges Rüstzeug hing der Ritter an den Nagel der Wand, und was er sonst an Garderobe besaſs, barg er in einer langen, tiefen Truhe oder unter der Bettstatt, die unten ebenfalls eine Truhe bildete, deren kurzer Vorsprung dem schläfrigen Manne die Mühen des Schlafengehens so wesentlich erleichterte.

Tisch, Bank, Truhe und Bettstatt bildeten also den hauptsächlichsten Komfort des edlen Mannes auf Hertenberg.

Die einzige Bequemlichkeit des Hertenberger Ritters war das gemauerte Schwalbennest, welches an der Außenseite seines nur durch eine Thür davon getrennten Schlafgemaches hing und eine nationalökonomische Wolthat für die darunter liegende Schlosswiese bildete.

Treten wir nun in die alten Gemächer von Runkelstein, um ihren Inhalt kennen zu lernen und zwar zuerst in die „Harnischkammer, genannt Neidhart“ [1]).

Hier sind zu sehen, leider nicht zu haben: 102 welsche, 12 deutsche Schallern und 8 schwarze welsche Schallern [2]), 19 englische

---

[1]) Wir geben für antiquarische Fachleute im Anhang das Inventar vollständig und nach seinem Wortlaute, beschränken uns daher auf die Aufzählung der Gegenstände von allgemeinem Interesse und auf das, was nothwendig ist, um dem Leser einen genügenden Einblick zu verschaffen.

[2]) Schallern sind die ältere Form des Helmes. Sie liefen, rückwärts in eine etwas gesenkte Spitze endend, über den Nacken hinaus und bedeckten vorne nur die Hälfte des Gesichtes. Der untere Theil desselben wurde durch einen an dem Brustſtücke des Harnisches befestigten sogenannten Bart geschützt. Schaller und Bart wurden später zu einem Stücke vereint und bildeten den eigentlichen Helm.

Stechhelme mit und ohne Kappen [1]), 2 Helme zum „Crönlstechen“ [2]), 5 „Eisenhüte nach der alten Welt“ [3]), 32 Küriſſe, darunter 4 Stechküriſſe, 7 Panzer [4]), 553 Pfeile, davon 171 geſchliffene, 161 Allſpieße [5]), 32 Helmparten [6]), 15 Mordhäckl, 5 Wurfbeile und 1 Bärenſpieß.

In der Kammer „Herzog Wilhelm“ befinden ſich: 272 große und kleine Tartſchen (Schilde), 6 Setztartſchen [7]), 6 Scheibentartſchen, 2 Schildtartſchen, 21 welſche Hackenbüchſen, 16 neue deutſche Hackenbüchſen, 31 große Hackenbüchſen von Meſſing, 27 eiſerne, gefaſste Hackenbüchſen, 21 marmorne Mödel zum Gießen von Büchſenkugeln, 9 große Mödel zu den welſchen Schlangen und Hackenbüchſen, 16 Mödelſteine, 2 Meſſingmödel, 9 Büchſenſtücke von Eiſen, 2 glockſpeiſene Stück, 2 Böcke zu Hackenbüchſen, 2 Handbüchſen. Außer dieſem „Zeug“ noch eine große Menge von Pfeilen, Bleikugeln für Hand- und Hackenbüchſen, Pulvertaſchen u. dgl.

Waren die Harniſchkammer und die Kammer „Herzog Wilhelm“ faſt ausſchließlich mit Mordwaffen angefüllt, ſo war die „Büchſenkammer“ vorzugsweiſe zur Aufbewahrung von Brandwerken

---

[1]) Unter dem Helme trug man eine mit Werg oder Baumwolle gefütterte und mit Leinwand oder einem anderen Stoffe abgeſteppte Mütze oder Kappe.

[2]) Das Crönlſtechen hat ſeinen Namen von dem eiſernen Dreizack (Krönlein) der 14—15 Fuß langen Lanze, die zu dieſer Turnirart verwendet wurde. Der langen und ſchweren Angriffswaffe entſprach die Stärke und Schwere der Rüſtung. Das Gewicht eines Geſtechharniſches betrug an 50 Pfund.

[3]) Wol Eiſenhüte aus der Mitte des 15. Jahrhunderts mit ſpitzer Kappe und umgehenden Rand, wie ſie von den Söldnern jener Zeit getragen wurden.

[4]) Aus kleinen Eiſen- oder Drahtringen geflochtene ganze Hemden oder bloße Schürzen. Im 14. Jahrhundert noch allgemein üblich.

[5]) Der Allſpieß war ein bis 9 Fuß langer Spieß der Söldner.

[6]) Barte oder Axt, gegen Helme zu gebrauchen.

[7]) Setztartſchen oder Paveſen ſind große Schilde, die, unten mit Stacheln verſehen, in die Erde geſtoßen werden konnten. Sie waren bei 5 Fuß hoch, 2½ Fuß breit, von ſtarkem Holze mit einer Ochſenhaut überzogen, außen auch mit Leinwand überklebt, 15—20 Pfund ſchwer. — Paveſe iſt eine ſehr alte Bezeichnung für eine gewiſſe Art Schilde. In den „Ordinamenti di giustizia de popolo e comune di Firenze dal 1292—1324“ ſpricht davon die Überſchrift des cap 65: „Che il gonfaloniere andando debbia avere seco de' berrovieri de Priori con pavesi. Im Text: . . . con pavesi ed elmi, ed altre arme grosse . . . — cap. 67. che i banderai, andando e ritornando, abbino dinanzi sé balestrieri, gialdonieri e pavesari. — Die in unſerer heutigen Küche noch üblichen Paveſen haben ihren Namen ohne Zweifel von ihrer Form erhalten, die ſie mit den alten Schilden gemein haben.

bestimmt. Hier lagen 52 „Feuerwerkkugeln", ein Fass mit Pech gefüllt, ferner standen hier eine große Truhe mit „Feuerpfeilen", ein Fass mit „Feuerwurfbirnen". Außerdem befanden sich noch in dieser Kammer: 19 „Tschäcken" [1]), 2 Truhen mit Pfeilen, 1 Köcher und 12 Bleiplatten.

Im Thurmgewölb standen 12 kleine und 4 große Fässer mit Pulver gefüllt. Im Ganzen lagen jedoch bei 100 Zentner Pulver im Schlosse.

In der Krautkammer lag eine große Menge großer steinerner Büchsenkugeln [2]), im Badelokale 5 Steinbüchsen, im Gewölb bei dem Thore 9 Mörserbüchsen, 1 große eiserne Schlange, 21 welsche Schlangenbüchsen und 1 kleine Steinbüchse.

An der Pforte selbst befanden sich, wahrscheinlich als Armatur der Thorwache: 4 Helmparten, 3 Allspieße, 3 Schallern und 2 Pavesen.

Etwas friedlicher sah es in den übrigen Lokalitäten des Schlosses aus.

In der „großen neuen Stube" befand sich nur ein Tisch und eine Bank, ebenso im Stübchen daneben, in dem Nebenstübchen der Kammer eine Bettstatt, in der Kammer auf der großen Stube eine große Bettstätte mit einem Himmel und einer Vortruhe, eine zweite Bettstätte, ebenfalls mit einer Truhe, ein „Cariol", eine Bank und ein Kasten. Auch die kleine Kammer auf der Küche ist bescheiden mit Bettstatt, Tisch und zwei Bänken möblirt.

Die Turnirkammer hat drei Bettstätten und drei Bänke.

Das Gemach Swietal scheint ausschließlich dem Schlafe geweiht gewesen zu sein, da darin lediglich drei Bettstätten ihren Platz fanden.

Dagegen war das Stübchen daneben mit 20 Armbrüsten, 8 mit Bögen von Horn und 12 von Eibenholz, ausgerüstet.

Im obersten Gemach des Thurms stand eine zum Putzen der Harnische bestimmte „Fegbank".

Zu höchst im Thurm streckten fünf welsche Schlangen [3]) ihre langen Hälse zwischen den Zinnen hindurch und eine Glocke hing bereit, eine allfällige Gefahr zu verkünden.

---

[1]) Tschäken oder Zischägge, oben spitz zulaufende Sturmhauben mit Genickschirm und Backenstücken. Der Name dieser Kopfbedeckung blieb in unserem Tschako erhalten.

[2]) Gleichbedeutend mit Kanonenkugeln von Stein, zur Zeit Kaiser Maximilians I. noch ziemlich allgemein üblich. Diese Steinkugeln wurden namentlich in Neustift und St. Lorenzen von dortigen Steinmetzen fabrizirt.

[3]) Dünne, lange eiserne Kanonen.

Im Parenzis-Saal stand nur eine Bank zum Spannen der Armbrüste.

Im Wigalois-Saal stand das Billard der Ritter, eine „Schießtafel" mit metallenen und hölzernen „Steinen", ein Tisch von rothem, ein anderer von weißem Marmor, und darauf lag „ein großes Horn" zum Trinken oder Blasen. Zum Sitzen ladet die „Fürbank" ein.

Besehen wir uns endlich noch das Logement des Landesfürsten.

Kaiser Maximilian hatte sich in verschiedenen Schlössern und Gerichtshäusern eine Wohnung bauen lassen, so z. B. im Schlosse Schneeberg im Thale Gschnitz, im Gerichtshause zu Telfs, im Brückenthurm zu Pfunds. Nirgends jedoch befahl er für ihn mehr zu bauen als eine Stube und eine Kammer daneben nebst dem „heimlichen Gemach" [1]). Die Stube diente als Wohn-, Schreib- und Empfangszimmer, die Kammer als Schlafgemach.

Dieselben kaiserlichen Appartements finden wir auch auf dem Runkelstein.

Im Stübel des „gnädigsten Herrn" [2]) stand der versperrbare Schreibtisch, damals selten wie die Kunst des Schreibens selbst; in der anstoßenden Kammer eine Bettstatt mit einem Himmel, eine zweite ohne Himmel, beide mit Vorbänken, ein großer Kasten aus fladrigem Holze [3]), eine verschließbare Truhe, ein Virgauler Spieß und ein Positiv (eine kleine Orgel).

Das sind Runkelsteins vielgepriesene „Kaiserzimmer"!

Zur Sicherung des Schlosses standen an den Schanzen (Wehren) verschiedene Geschütze; auf der untersten Wehr 4 Steinbüchsen mit ihren Gefäßen (Lafetten), auf der obern Wehr vier montirte Steinbüchsen mittlerer Größe.

---

[1]) Statth.-Arch. Kop.-B., G. v. H. 1506 f. 92, 93. Auf Schloss Fragenstein ließ Kaiser Max 1504 für sich und seine Gattin nur 2 Kammern herstellen. Er beauftragte den Hauskämmerer, er solle sorgen „daß der Maler die Kirche mit gutem Gemäl" und der Tischler uns „zwo kammern, für uns und unser Gemal selbs Person" herrichte (Statth.-Arch., Pestarch.).

[2]) Unter dem „gnädigen Herrn" verstand man im 15. und 16. Jahrhundert lediglich den Landesfürsten; ebenso galt nur ihm die Bezeichnung „Herrschaft".

[3]) Große, schöne Masern („Fladern", daher fladrig) an Kästen, Tischen, Wänden und Oberböden waren unter Kaiser Maximilian und Ferdinand I. besonders beliebt. Kaiser Ferdinand ließ für den von ihm neu hergestellten „Paradeissaal" in der Burg zu Innsbruck „schönes fladriges Holz" selbst aus den entferntesten Gegenden nach Innsbruck bringen.

Von allem diesen antiquarischen Schloss- und Hausrath hat sich auf dem Runkelstein nichts erhalten; die Zeit, die Alles raubt oder zerstört, was des Menschen Hand gesammelt oder geschaffen, hat die Burg vollständig ausgeplündert und in die festen Mauern des Felsenschlosses selbst eine Bresche geschossen, die keine menschliche Hand mehr herzustellen vermag.

Es ist, als hätte das Schloss abgeschlossen mit dem Leben; kein Lied, kein Seufzer tönt in den öden Räumen. Schweigend empfängt die Ruine den einsamen Wanderer, schweigend entlässt ihn das stumme Gemäuer.

Doch setzen wir uns noch einen Augenblick auf die Felsenbank vor das Schlossthor und blättern wir ein wenig in der alten Chronik von Runkelstein. Hier an der alten, stolzen Pforte, durch die viel Freude und Herzeleid, viel edle Männer und holde Frauen, auch „der letzte Ritter", Kaiser Maximilian, gezogen, ist der rechte Platz zu historischer Erinnerung [1]).

Friedrich und Beral, die Söhne Adelperos von Wanga, fassten zuerst festen Fuß auf dem Runkelstein und erbauten sich hier ein Schloss. Der Bischof von Trient ertheilte hiezu die Bewilligung mit dem, dass im Kriege wie im Frieden das Haus ihm offenstehen soll. Das war anno 1237 [2]).

Gelehrte, die noch aus den Ruinen herausriechen, wer da von Jahrhundert zu Jahrhundert gewohnt, behaupten, die gegenwärtige Baumannswohnung sei das Schloss des alten Beral von Wanga. Da jedoch das Mittelalter an die vorfindlichen römischen Thürme anbaute, so ist die Urgeschichte des Schlosses wol in die rechts am Eingang liegenden Ruinen zu legen.

In der 1274 entbrannten und zwei Jahre dauernden Fehde zwischen Bischof Heinrich von Trient und dem Grafen Meinhard von Tirol stand der nachfolgende Besitzer, Albero von Wanga, auf bischöflicher Seite und Runkelstein fiel wie die übrigen Schlösser des bischöflichen Ritters durch die stürmenden Mannen des unsanften Grafen von Tirol. Das Geschlecht der Wanga selbst erlosch bereits

---

[1]) Eine kurze Geschichte Runkelsteins hat bereits Justinian Ladurner, hauptsächlich nach Urkunden des Statthalterei-Archivs zusammengestellt. (Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols I, 292—304). Für das Neue, das ich beizufügen vermag, zitire ich die Quellen, aus denen ich geschöpft, an den betreffenden Stellen.

[2]) Urkunde im Haus- Hof- und Staatsarchiv Wien und Nr. 40 in den Regesten zur tirolischen Kunstgeschichte (Ferdinandeums-Zeitschrift III. F. 42. Heft 1898).*

1320, und das seit seinem Falle nicht wieder hergestellte Schloss fiel als stiftisches Lehen an Trient zurück, welches Ruine und Güter dem reichen Ritter Gotschalk, genannt Chnoger von Bozen überließ, der das Schloss wieder herstellte.

Chnoger hatte zwei Töchter, Agnes und Margareth, und der Runkelstein wurde von Freiern umschwärmt, wie jetzt von Dichtern und Touristen. Margareth führte der Tod heim, Agnes aber heiratete Konrad von Schenna, der edle Ritter, dem sie jedoch statt eines Erbherrn nur eine Tochter, Weirad, schenkte, welche dem Beispiele ihrer Mutter folgend auch einen tapfern Ritter zum Lebensgefährten erwählte, Herrn Degen von Villanders.

Auf diese Weise brachten Tod und Heirat, stets die stärksten Faktoren der Familiengeschichte, das Schloss Runkelstein in den Besitz der Frau Weirad von Villanders, gebornen von Schenna.

Frau Weirad überließ 1346 das Schloss pfandweise ihrem Onkel Petermann von Schenna, dem bekannten Burggrafen von Tirol, welcher zum Herzen der Margaretha Maultasch in eben so engen Beziehungen wie zu den Finanzen des Landes gestanden, und schließlich auf sein Seelenheil bedacht mit zwei Dienern und einem Koch in die Bruderschaft des Stiftes Wilten einspringen wollte, aber noch vor dem Antritte des bußfertigen Lebens vom Tode ereilt wurde [1]).

Ziprian von Villanders, Herrn Degens und der Frau Weirad Sohn, mit der Tochter des Niklas Tobhan vermählt, setzte, vielleicht um seine Schwiegermutter sich vom Halse zu bringen, Niklas Tobhan als Verwalter des Schlosses auf Runkelstein. Dieser Niklas Tobhan häutete hier seinen Namen und schrieb sich von nun an Niklas von Runkelstein. Zu seinem Wappen wählte er zwei, in Form eines Andreaskreuzes übereinandergelegte runde Stäbe, an deren obersten Ende eine Kugel befestigt ist. Das Geschlecht Tobhan ist auch in der veränderten Prädikatsform ausgestorben, nur die Bedeutung des seltsamen Namens wuchert noch üppig in den Junkern zahlreicher Adelsfamilien fort.

Nach dem Tode des Niklas Tobhan oder Niklas von Runkelstein, wie er sich nannte, verkaufte Ziprian von Villanders das Schloss an den fürsichtigen und weisen Mann Niklas Vintler von Bozen, Rath und Amtmann des Herzogs Leopold von Oesterreich, und Franz Vintler, des Niklas Bruder.

---

[1]) Statthalterei-Archiv. Nekrologium des Stiftes Wilten.

Die Vintler erweiterten das Schloſs, bauten namentlich den nordwestlichen Flügel, zwei Thürme und die Kapelle, schmückten die Burg mit sinnigen Fresken und machten sie zum Sitze der lieblichen Musen. Künstler, Dichter und Sänger fanden freudigen Willkomm auf dem Runkelstein. Was der Dichter gesungen, malte der Künstler an die heiteren Wände, oder schrieb der federgewandte Kapellan, Herr Hainz Sentlinger von München, in das Liederbuch seines reimkundigen Herrn. Hans der Vintler war nämlich selbst ein eifriger Reimschmied und dichtete noch in alten Tagen die „Blumen der Tugend", deren wir bereits oben ehrend gedacht haben. Niklas starb 1413, nachdem er die Lust und Freude des Lebens, aber auch seine Bitterkeit in reichem Maße genossen.

Wie der frühere Besitzer von Runkelstein, weiland Ritter Gotschalk, genannt der Chnoger, hatte auch Niklas Vintler keinen Mannserben, sondern hinterließ nur eine unbekannte Anzahl von Töchtern, von denen eine Heinrich von Schrofenstein, eine andere Jörgen Metzner zum Manne erhielt [1]). Das Schloſs als fürstlich Trientnersches Pfandlehen blieb bei den Vintlern und der älteste dieses Geschlechts wurde 1414 namens aller Lehenskonsorten damit belehnt, doch ging es nach wenigen Jahren an die Schrofensteiner und Metzner über und von diesen in unbekanntem Jahre an den Landesfürsten, Erzherzog Sigmund.

So wenig als das Jahr, in dem dies geschehen, ist auch die Art des Besitzwechsels bekannt [2]).

1463 überließ der Erzherzog das Schloſs dem Bischofe Georg, welcher misſmuthig über die wiederholten Aufstände seiner rebellischen Unterthanen Trient verlassen hatte, zum Aufenthalte, dazu auch das Fischereirecht auf dem Kalterer See und im Forellenbache von Sarnthal.

Der Bischof scheint hier bis zu seinem Tode (1465) gewohnt zu haben.

---

[1]) Jörg Metzner von Runkelstein, Hans und Konrad Vintler begegnen wir in einer Urkunde vom 28. Sept. 1432 (Lichtenstein'sches Archiv).*

[2]) Erzherzog Sigmund kaufte am 9. April 1476 von Oswald von Schrofenstein die halbe Feste mitsammt Büchsen, Pulver und Pfeilen, welche zur Wehre dienen, nebst dem halben Hof und halben Berg bei der Feste um 550 Mark Berner Meraner Münze und am gleichen Tage von Hans Metzner ein Viertheil von Feste, Hof und Berg um 200 Mark Berner (U. 1742 und 1866, Statth.-Archiv). Demnach besaß der Landesfürst früher wol nur ein Viertel des Ganzen.*

Nach dem Hintritte des Bischofs setzte sich der Erzherzog in den vollständigen Besitz des Schlosses, indem er der Schrofensteiner und Metzner Antheile an demselben kaufte und seinen eigenen Pfleger und Burghüter auf Runkelstein setzte.

Der erste landesfürstliche Pfleger war Hans von Maltitz (1478—1484)[1]. Ihm folgten 1484 Jörg Fuchs von Fuchsberg, 1486 Wolf von Niderthor, 1489 Hans von Leuchtenburg, 1490 Hans Herzog, 1493 Ziprian von Nordheim, genannt Sernteiner, 1500 Georg von Freundsberg[2], der vielgepriesene Vater der Landsknechte.

Aus der Zeit dieser sehr ansehnlichen, zum Theil höchst berühmten Burgpfleger von Runkelstein hat die Schlosschronik zwei bedeutendere Ereignisse zu verzeichnen, erstlich den Besuch des Kaisers Maximilian und die durch ihn befohlene Restaurirung der Fresken und dann die Zerstörung des Schlosses durch eine furchtbare Pulverexplosion[3].

Kaiser Maximilian war selbst auf dem Runkelstein[4], dessen „gute alten Istori" (Historien), wie er die Bilder in seinem Memoirenbuch nennt, sein ritterlich Herz bass erfreuten. Da die Bilder im Verlaufe der Zeit gelitten hatten, beschloss er sie restauriren zu lassen und beauftragte seinen Amtmann in Bozen, sie durch einen verständigen Meister untersuchen und einen Überschlag der Kosten der Restaurirung machen zu lassen. Der Amtmann berichtete, er könne „keinen verständigen Meister gehaben". Darauf übertrug Maximilian diese Vorarbeit dem Maler Friedrich Lebenbacher in Brixen[5] und schrieb ihm unterm 19. April 1504 folgenden Brief: „Wir Maximilian embieten unserm getreuen Friderichen Lebenpacher, maler, unser gnad und alles guets und empfelen dir, dass du zwen verständig meister oder gesellen deines handwerchs, so du dann gehaben magst, erkiesest und zu dir erforderst und dich sammt denselben zu unserm getreuen Hansen Abmstorfer, unsern amtman zu Bozen, fürderlichen fügest, etlich gemäl und arbeit, so er dir in unserm

[1]) Statth.-Archiv, U. 1180.*

[2]) Ebenda, U. 1216.*

[3]) Zu Ende des Jahres 1496 hatte der Kaiser seinen Büchsenmeister Danns Hess zur Versehung der Büchsen, des Zeuges und der Harnische auf den Runkelstein entsendet (Statth.-Archiv, Befelchbuch).*

[4]) Statth.-Archiv, Maximiliana.

[5]) Meister Lebenbacher war nicht in Brixen, sondern in Bruneck sesshaft (Jahrbuch, a. a. O. Reg. 679, 736, 737). Schon 1503 sandte Maximilian auch seinen Hofmaler Jörg Kölderer, das Schloss Runkelstein zu malen (Ebenda, Reg. 721).*

ſchloß Rungglſtain anzeigen wird, zu beſichten und zu beſchätzen, und wie dieſelb arbeit durch dich und ander beteurt und angeſchlagen würdet, in ſchrift ſtelleſt und bei ſeinen handen laſſeſt, der dann ſolichen bericht unſern ſtatthaltern und räten unſerer raitkammer zu Insbruck zueſchicken und die zehrung, ſo du und die du mit dir nimbſt, thun werden, bezalen und entrichten wird. Und ſchaffen darauf mit allen malern, meiſtern und geſellen, ſo du in berürten unſren geſchäften ervordern und brauchen wirdeſt, daß ſie ſich in denſelben ſachen gehorſamlich und guetwillig erzeigen und in keinem weg widern. Daz iſt unſer ernſtlich meinung. Geben am 19. April 1504“ [1]).

Unter demſelben Datum ſchrieb Kaiſer Maximilian an den Amtmann von Bozen[2]), kündigte ihm das Eintreffen der beſtellten Maler an und befahl ihm, ſie nach Runkelſtein zu führen und ihnen zu Dienſten zu ſein. Das von denſelben abgegebene ſchriftliche Gutachten ſoll der Amtmann ſofort an die Regierung nach Innsbruck gelangen laſſen, die Maler aber „für ihre Mühe und Verſäumniß“ aus der Amtskaſſa befriedigen und ſie mit einer geziemenden Ehrung bedenken.

Das abgegebene Gutachten des Meiſters Lebenbacher über die Fresken von Runkelſtein und ſeine Vorſchläge in Betreff ihrer Reſtaurirung ſind leider nicht auf uns gekommen. Sie ſind nicht unberückſichtigt und erfolglos geblieben, denn wir finden bald darauf dieſen und einen anderen Meiſter auf der romantiſchen Burg mit der Reſtaurirung der Bilder beſchäftigt [3]).

Die Reſtaurirung der Fresken iſt nicht das Einzige, was das Schloſs dem Kaiſer Maximilian, welcher für dasſelbe große Vorliebe beſaß, zu verdanken hatte. Nach ſeinen wiederholten Schreiben an den Amtmann in Bozen glaubte er demſelben die ſorgfältige Erhaltung Runkelſteins nicht genug ans Herz legen zu können [4]).

[1]) Jahrbuch, a. a. O. Reg. 737.

[2]) Ebenda, Reg. 736.

[3]) Am 17. Februar 1508 erhielt der Maler Marx Reichlich den kaiſerlichen Auftrag das Schloſs Runkelſtein zu malen, wofür ihm 300 fl. zugeſprochen wurden (Jahrbuch, a. a. O. Reg. 2615). Im Jahre 1511 wurden abermals 100 fl. „zum gemäl auf Runkelſtain“ verordnet (U. 2751).*

[4]) Als Maximilian vernahm, daſs die Innsbrucker Regierung 1509 gefangene Vincentiner nach Runkelſtein bringen wollte, gab er ſeiner Befürchtung Ausdruck „ſie mochtn uns an dem gemell daſelbs zum Rungklſtein ſchaden thun und das ſchloß unſauber machen“ und befahl ſie in Sigmundskron einzuquartiren (Statth.-Archiv, Max. XIV, 24, 1509 Nov. 21).*

Dem Befehle seines kaiserlichen Herrn nachkommend ließ der Amtmann 1502 die Bedachung des Schlosses fast ganz neu herstellen und auch sonstige Baufälligkeiten mit nicht unbedeutenden Kosten repariren, so dass dieses durch den Reichthum seiner Bilder und seines Kriegsgeräthes berühmte Schloss, welches namentlich im Jahre 1496 als großes Geschütz- und Waffendepot verwendet worden war, an keinerlei Mängeln leiden durfte [1]).

Vieles, was unter Kaiser Maximilian für das Schloss geschehen ist, dürfte wol auch dem Einflusse Ziprians von Serntein zuzuschreiben sein, welcher trotz seiner Sorgen um Kaiser und Reich und ungeachtet seines Liebeseifers für „schöne Junkfrawen“ [2]) das Schloss am rauschenden Talferbach nie aus dem Sinne verlor.

Wir haben bereits erwähnt, dass Kaiser Maximilian im Jahre 1500 (vielleicht richtiger 1501) die Pflege und Burghut Runkelsteins mit 250 fl. Burghut dem berühmten Führer der Landsknechte, Jörg von Freundsberg, übergeben habe. Freundsberg, dem der Krieg und sonstige Geschäfte selten gestatteten, in behaglicher Ruhe hinter den Wällen und Mauern eines Schlosses zu sitzen, hatte die Burg der Obhut eines Unterpflegers anvertraut. Im Jahre 1512 war Simon Grünberger, aus unbekanntem Grunde Salamon genannt, Unterpfleger auf Runkelstein.

Im April 1520 brach nun, wie es scheint, durch Fahrlässigkeit des Unterpflegers auf dem Schlosse und zwar in dem Thurme, in welchem das Pulver lag, Feuer aus, welches den großen Pulvervorrath entzündete [3]) und eine Explosion verursachte, die einen Theil des Schlosses in Trümmer legte. Jakob von Wanga, Amtmann in Bozen, berichtet darüber an die Regierung, er wisse zwar nicht, auf welche Weise das Feuer ausgebrochen, gewiss aber sei es, dass der Pfleger erschlagen sei und unter dem Schutte begraben liege. Durch das zusammenstürzende Gemäuer sei der ganze Graben ausgefüllt und verschüttet worden und das Schloss stehe „öde“ [4]).

Das gestrenge Regiment zu Innsbruck wollte Freundsberg, obwol er laut seines Dienstreverses selbst einer der Regenten zu

[1]) 1506 wurden abermals 100 Centner Pulver nach Runkelstein gesendet (Emb. u. Bef. 573) und 1514 finden wir eine Büchse, genannt die „Runkelstainerin“ (Emb. u. Bef. 197).*

[2]) Statth.-Archiv, Pestarchiv XXXVII, 90.

[3]) Statth.-Archiv, Gesch. v. D. 1520 f. 51, 52; Pestarchiv XXXVII, 90.

[4]) Ebenda, Missiv. f. 156, 243.

Innsbruck war, für das unter seinem Pfleger dem Schlosse zugestoßene Unglück verantwortlich machen und sistirte seine Einnahme von der Burghut. Kaiser Karl V. und Erzherzog Ferdinand befahlen jedoch auf die von Jörg von Freundsberg gemachte Vorstellung [1]), den viel verdienten obersten Feldhauptmann wegen des Runkelsteiner Brandes nicht zu behelligen und den sistirten Sold der Burghut demselben sofort auszuzahlen [2]).

Nach Runkelstein wurden vom Amtmanne in Bozen zwei „fromme Knechte" geschickt, das verödete Schloss zu bewachen und den Schlossgraben auszuräumen. Die beiden Knechte waren damit den ganzen Sommer beschäftigt. An eine weitere Herstellung des Schlosses scheint man aus finanziellen Gründen, die damals viel maßgebender waren als heute, gar nicht gedacht zu haben. Erst im folgenden Jahre wurde über dringendes Ansuchen des Hauspflegers von Runkelstein, Hans Gadolt, so viel hergestellt, dass das Schloss, welches durch die Explosion des Pulvers auch um sein Thor gekommen war, wieder versperrt werden konnte [3]). Die Katastrophe war somit in unmittelbarer Nähe des Schlosthores eingetreten.

Wenige Jahre darnach hatte auch der Zahn der Zeit, der wie der Tod unser Bestes und Liebstes stets am eifrigsten benagt, wieder ein Stück Zerstörung zu Stande gebracht. Ein Bericht vom Jahre 1523 meldet von Runkelstein, seine Dachung sei verfault und das Wasser rinne durch alle Böden [4]).

Kaiser Ferdinand befahl das Schloss an den nöthigen Stellen neu zu bedachen, zu welchem Zwecke sofort 400 Bretter von Lerchenholz (damals ein Stück im Werte von $2\frac{1}{2}$ kr.) angekauft wurden. Auch unter dem folgenden Unterpfleger, Ulrich Rungger, wurden manche Reparaturen vorgenommen und neue Rinnwerke angelegt, um das von den Dächern ablaufende Regenwasser in der Cisterne zu sammeln [5]).

Im Jahre 1528 schied der tapfere Feldhauptmann Jörg von Freundsberg aus diesem Leben und die Pflege Runkelstein wurde ledig. Das Stift Trient benützte diese Gelegenheit, seine alten Rechte auf Runkelstein geltend zu machen. Die Regierung erklärte aber, kein Fürst von Oesterreich habe das Schloss von Trient je zu Lehen

[1]) Statth.-Archiv, Pestarchiv XXXVII, 90.
[2]) Ebenda, Regist. Carls V. f. 144, 145.
[3]) Ebenda, Miss. 1521 f. 71, 101.
[4]) Ebenda, Emb. f. 137.
[5]) Ebenda, Pestarchiv XXXVII, 90.

empfangen, und da dieſe Sache betreffend überhaupt nichts vorkomme, was nicht ſchon älter wäre als 100 Jahre, ſo ſei „alle Forderun nach Sage geiſtlicher und kaiſerlicher Rechte erloſchen“ und Seine Majeſtät nicht ſchuldig, Runkelſtein als ſtiftiſches Lehen anzuerkennen [1]). Wie wir ſehen werden, erhielt jedoch Kaiſer Ferdinand hierüber ſpäter eine andere Anſchauung.

Inzwiſchen hatte ſich Sigmund Brandiſer von Leonburg, Amtmann zu Bozen, als Bewerber um die Pflege Runkelſtein eingeſtellt. In dem Bittgeſuche an Se. Majeſtät ſagt Herr von Brandis vom Schloſſe, es ſei „ganz baufällig und vor etlichen Jahren durch das Pulver verbrennt und zerriſſen, auch die Dächer und Böden vom Wetter verderbt.“ Das Schloſs ſei „ohne Haupt“ und werde nur von einem armen Bauersmann verſehen. Es habe keine Renten und Gilten und zu Eigen nichts als zwei kleine Äcker von 6 Star Samen. Bittſteller ſei in der Grafſchaft Tirol „nicht behaust“ und habe viele Söhne. Andererſeits ſei er bereit, das Haus Sr. Majeſtät ſtets offen zu halten und, wenn Sr. Majeſtät mit einem Anlehen gedient ſein ſollte, ein ſolches anzubieten. Se. Majeſtät möge in weiterer Würdigung ſeiner und ſeiner Vorfahren Verdienſte ihm das Schloſs zu Erblehen verleihen [2]).

Kaiſer Ferdinand verlieh hierauf im Jahre 1530 über Antrag der Regierung zu Innsbruck dem Sigmund von Brandis das Schloſs als Mannslehen und ſchenkte ihm überdies 60 Handbüchſen aus dem Amtshauſe zu Bozen [3]), um ſich auf Runkelſtein wehrhaft niederlaſſen zu können [4]).

Das Inventar von Runkelſtein, welches bei der Übergabe des Schloſſes an Sigmund von Brandis aufgenommen wurde, iſt bezeichnend für die Abnahme der Bedeutung dieſer Feſte. Viele Räumlichkeiten werden darin gar nicht erwähnt und die angeführten tragen nicht mehr die alten romantiſchen Namen. Die Einrichtung iſt kaum nennenswert und von dem vielen Kriegsgeräth, mit dem das Schloſs verſehen war, war nur ein ſchlechter Reſt vorhanden [5]).

Inzwiſchen war der Biſchof von Trient, Bernhard von Cles, Miniſter Ferdinands I. geworden und, obwol die Rechte Trients auf

[1]) Statth.-Archiv, An die k. M. f. 252.

[2]) Ebenda, Geſch. v. H. 1530 f. 51, 52.

[3]) Vom Bozner Amtshauſe iſt ein Inventar von 1484 und ein Inventar über Geſchütz und Munition von 1510 vorhanden (Statth.-Archiv).*

[4]) Statth.-Archiv, Hofkammerbuch 1529—1532 f. 206, Gem. Miſſiv. 1530 f. 200, 201, V. k. M. 1530 f. 57.

[5]) Inventar Runggalſtein 1530 im Statth.-Archiv.

Runkelstein längst verjährt waren, gelang es doch dem gewandten Kardinal, Kaiser Ferdinand zu bestimmen, Runkelstein als Trientner Lehen zu erklären. Der mit dem Schlosse bereits belehnte Sigmund von Brandis sollte jedoch hiebei nicht zu kurz kommen, sondern das Lehen behalten, hingegen aber neuerlich und zwar durch den Bischof investirt werden, was im Jahre 1532 auch geschehen ist [1]).

Nach dem Tode des Sigmund von Brandis ging das Lehen auf dessen Söhne Christoph und Georg über, deren Gerhaben es aber bereits 1538 an den wolgebornen [2]) Christoph Philipp Grafen zu Lichtenstein, Herrn zu Schenna, verkauften, welcher damit am 30. April 1538 unter besonderen Begünstigungen belehnt wurde [3]).

Christoph Philipp von Lichtenstein hatte das Lehen Runkelstein, wie es scheint, lediglich zu dem Zwecke gekauft, um seiner Schwiegertochter, Johanna Gräfin von Oetting, Gemahlin seines ältesten Sohnes, ihr Heiratsgut darauf zu versichern, wozu am 1. November 1541 der Bischof von Trient die Genehmigung ertheilte [4]).

Johanna Gräfin Oetting hatte dem Hause Lichtenstein nicht unbedeutenden Reichthum zugebracht, den weltlichen und geistlichen Wächtern der katholischen Religion aber manchen Kummer bereitet, da sie entschieden dem evangelischen Glauben anhing [5]), während die Lichtenstein eifrige Katholiken waren, ohne jedoch für die Schlosskapelle von Runkelstein mehr zu thun, als bei Kaiser Ferdinand I. um eine unentgeltliche Messe daselbst zu petitioniren.

Zum Zwecke einer täglichen Messe auf Runkelstein hatten bereits Erzherzog Sigmund und Kaiser Maximilian I. jährlich 18 Mark Berner aus dem Amte Bozen an die Barfüßer Mönche daselbst

---

[1]) Statth.-Archiv, Kop.-B. Tyrol 1531 f. 40.

[2]) Den Titel Wolgeboren führten um diese Zeit noch wenige Familien. Er wurde vom Landesfürsten als eine besondere Auszeichnung verliehen; an die Grafen von Lichtenstein von Kaiser Karl V., ddo. Gent 30. April 1540, und bestätigt von Ferdinand I., ddo. Neustadt 8. September 1540 (Statth.-Archiv, Lichtenstein'sches Urkundenbuch f. 6, 136, 137).

[3]) Ebenda, f. 52, 53.

[4]) Ebenda, f. 53.

[5]) Am 20. Februar 1578 berichtete die Regierung an den Pfarrer zu Bozen, dass Johann Jakob Graf zu Lichtenstein ihr eine Urkunde habe zukommen lassen, vermöge welcher er, seine Gattin und deren Jungfrau am heil. Weihenpfinztag Herrn Hansen Prantner, Kooperator und Benefiziat sancti Hieronimi in der Kapelle auf dem Schloss Runkelstein nach altem katholischen Brauch und Ordnung gebeichtet und darauf das hochwürdige Sakrament empfangen haben (Caus. Dom. f. 69).*

zahlen lassen, wofür diese täglich eine Messe auf Runkelstein zelebrirten [1]). Auch Kaiser Ferdinand I. erklärte, er wolle „als ein christenlicher Kunig die Ehr Gottes und das Heil der Menschen nach allen Kräften fördern und handhaben“ und befahl, dass der Gottesdienst auf Runkelstein wie bisher gehalten und aus dem Amte Bozen bestritten werde [2]). Erst nachdem das Schloss nicht mehr sein Eigenthum und dasselbe wieder in den Besitz des Bischofs von Trient gekommen war, sistirte er, da keine Stiftungsverbindlichkeit vorlag und es ihm billig schien, dass der jeweilige Besitzer des Schlosses für dessen Seelenheil selbst sorge, die weitere Auszahlung [3]).

Sobald jedoch das Schloss in die Hände Trients gekommen, verstummte auch das fromme Messglöcklein von Runkelstein und es ist bezeichnend, dass Graf Wilhelm von Lichtenstein in dieser Religionsnoth nicht an den nunmehrigen bischöflichen Lehensherrn des Schlosses, sondern an den einstigen Besitzer sich gewendet hat. Es ist nicht bekannt, wie von Ferdinand I. das Gesuch des Grafen Lichtenstein, welcher nebst einer täglichen hl. Messe auf Runkelstein auch die von ihm bei der landesfürstlichen Kammer für 125 fl. versetzten zwei kleinen Kanonen sich ausgebeten hatte [4]), erledigt worden ist, aber der fromme Herr dürfte sich nicht erbaut haben an dem heiligen Eifer, mit dem die Hirten ohne Geld nichts hergeben und die Schafe Alles umsonst haben wollen.

Mehr als 200 Jahre (1538—1754) blieb Runkelstein im Besitze der Grafen von Lichtenstein. Über des Schlosses Leiden und Freuden im Lichtenstein'schen Lehenbesitze haben wir keine weiteren Nachrichten [5]). Von der Bauluft dieser Herren zeugt nur noch das Thor mit dem Lichtenstein'schen Wappen. 1754 verzichtete Franz Anton Graf von Lichtenstein, der letzte seines Stammes, auf das Lehen Runkelstein zu Gunsten der Kaiserin Maria Theresia; doch auch von ihrem Ruhmesglanze ist kein Strahl auf das einsame Schloss gefallen.

---

[1]) Statth.-Archiv, Kop.-B. Befelch f. 87.

[2]) Ebenda, Kop.-B. Emb. f. 92.

[3]) Ebenda, Kop.-B. Gesch. v. H. f. 276.

[4]) Ebenda, Pestarchiv XXXVII, 90.

[5]) Die sich folgenden Belehnungen (1538, 1547, 1563, 1579, 1604, 1622, 1635, 1649, 1664, 1671, 1680, 1693, 1699, 1727, 1731) enthalten die Trientner Lehenbücher (Statth.-Archiv). Jene von 1693 gibt als die Besitzgrenzen des Schlosses und als Zubehör ein Weingut, eine Anzahl Kastanienbäume und einen Föhrenwald oberhalb des Schlosses an.*

In der Folge wurde Runkelstein Mensalgut des Fürstbischofs von Trient, das es zwar noch ist, aber nicht mehr lange sein dürfte, da die Mensa es zu verkaufen beschlossen hat und die Genehmigung des Staates hiezu bereits ertheilt worden ist. Möge ein guter Geist den Hammer führen und das Schloss dem besten und reichsten seiner Bewerber zuschlagen! [1]).

Wir können von Runkelstein nicht scheiden, ohne auch der bedeutsamsten Männer zu gedenken, die in unserer Zeit zuerst wieder diesem Schlosse ihre Aufmerksamkeit geschenkt und seinen alten Ruhm neu zu begründen geholfen haben.

Der erste, welcher in neuerer Zeit mit Verständnis für mittelalterliche Kunst auf den Runkelstein gekommen und auf dessen kunsthistorisch so interessanten Schatz aufmerksam gemacht hat, war der alte Romantiker Josef von Görres. Von dieser Zeit an trifft auch den Besitzer des Schlosses die Verantwortung für die unbesiegbare Sorglosigkeit gegenüber dem Zerfalle des Schlosses und seiner Fresken. Der Welt in Kunst und Wissenschaft voranzugehen, ist Wenigen beschieden, aber Aug und Ohr zu verschließen vor dem, was auf dem geistigen Gebiete vorgeht, und das, was bedeutende Männer geehrt und gewürdigt, zu Grunde gehen zu lassen, ist selbst durch Unwissenheit nicht mehr zu entschuldigen.

Nachdem Görres das völlig unbekannt gewordene Thor auf Runkelstein wieder geöffnet, betraten unzählige andere Kenner und Freunde des Alterthums und seiner Schöpfungen die Schwelle dieser Burg. König Ludwig I. von Bayern schickte einen Fachmann dahin, um Studien über die Fresken zu machen, und der königliche Kunstfreund kam selbst wiederholt auf das Schloss, um sich an dessen alten, sinnigen Bildern zu erfreuen.

Doch während längst schon in München die Sonne aufgegangen und auf dem Felde der Kunst und Wissenschaft mit staunenswerter Rührigkeit gearbeitet und geschaffen wurde, schlief man bei uns noch beharrlich den Schlaf des — Gesunden. Das Schloss Runkelstein zerfiel immer mehr und mehr, und heute steht, wie leider auf so vielem Andern, auch auf den Ruinen von Runkelstein das für uns so verhängnisvolle Wort „zu spät".

---

[1]) Dieser Wunsch Schönherrs erfüllte sich glänzend. Im Jahre 1880 ging das Schloss in das Eigenthum des Kaisers Franz Joseph über, welcher das Ganze restauriren ließ und später der Stadt Bozen schenkte.*

Es ist schwer zu sagen, was unter den gegebenen Verhältnissen hier geschehen soll [1]). Die Mensa von Trient hätte das Schloss in gutem Stande erhalten können, aber das zerfallene wieder aufzubauen, ginge nicht blos über ihren, nach den bisherigen Erfahrungen freilich kaum denkbaren guten Willen, sondern noch weit mehr über ihre finanziellen Kräfte hinaus. Das Beste, was sie hier thun kann und schon vor dem Verfalle des Schlosses hätte thun sollen, ist, dass sie es in andere Hände gibt.

Die Regierung — von der näher liegenden Landschaft wollen wir gar nicht sprechen — könnte es doch kaum verantworten, so hohe Summen zu opfern, welche nothwendig wären, um das ganze Schloss wieder aufzubauen und damit auch die noch vorhandenen Fresken zu retten, die den hauptsächlichsten Wert von Runkelstein bilden. Die erforderlichen Kosten würden auch in keinem Verhältnisse stehen zum erzielten Gewinn; man darf sich diesfalls nur die Frage vorlegen, ob mit der Summe, welche die Herstellung von Runkelstein verlangt, für die Zwecke der Kunst nicht ein ungleich dankbareres und nothwendigeres Ziel erreicht werden könnte.

Man mag, wäre es auch nur, um nicht gegen die allgemeine Sitte zu verstoßen, einen Theil der Schuld am Verfalle des Schlosses Runkelstein auf das Regiment in Wien werfen und es ihm überlassen, sie weiter auf die „Centralcommission" zu wälzen, welche es „zur Erforschung und Erhaltung von Baudenkmalen" eigens aufgestellt und mit nicht unbedeutenden Mitteln versehen hat, allein ihm zuzumuten, bedeutende Staatsmittel zu romantischen Bauten zu verwenden, verbietet schon der Gedanke an den nüchternen Reichsrath. Dafür aber, dass das auf Runkelstein Erhaltene noch erhalten bleibt und auch von dem künftigen Besitzer nicht zerstört werden darf, ist vom Ministerium gesorgt und zum Schutze der noch vorhandenen Fresken, die allein vom Standpunkte staatlicher Oberaufsicht in Betracht kommen können, das Nöthige angeordnet worden [2]). Das

---

[1]) Oberbaurath Schmidt, welcher im August 1874 das Schloss Runkelstein besuchte, erklärte, das Vorhandene sei würdig, dass es konservirt werde; die Restaurirung des Schlosses aber sei, des Felssturzes wegen, nicht ausführbar.*

[2]) Wünschenswert wäre, dass das im Zingerle-Seelos'schen Werke Blatt VII abgebildete Freskenbild, welches mit dem Reste der nördlichen Wand des Saales von Tristan und Isolde abzustürzen in Gefahr steht, a[b]genommen und in Sicherheit gebracht wird. An diesem Stücke könn[te] Gelegenheit auch einmal die Technik dieser Malerei und zu[r] werden, was ursprüngliche Malerei oder in alter oder n[eu]

Übrige wird dem künftigen Besitzer, der hier das Geld zu eignem Nutzen und Vergnügen verbaut und nun eine neue Bedachung des Schlosses zu einer Haussteuer mit in den Kauf erhält, überlassen bleiben müssen.

Haben die Bilder auch noch in ihrem gegenwärtigen Zustande den hohen Wert, welchen ihnen die öffentlichen Blätter beilegen, kann es schon deswegen an Kaufsliebhabern des Schlosses nicht fehlen und ist, wie wir hoffen und durch diese Zeilen anstreben, unter den Schlosskandidaten einer, dem Lage und Geschichte desselben ans Herz gehen, so wird es verjüngt wieder auferstehen aus den traurigen Ruinen und wie einst der „letzte Ritter" auch der „letzte treue Knappe" [1]) darin seine Befriedigung finden.

Allen aber, die vom Geiste verewigter Ritter sich anwehen lassen und in den Klängen und Bildern vergangener Jahrhunderte den Misston der Gegenwart vergessen wollen, sei der Besuch von Runkelstein bestens empfohlen.

„Wer immer ins sonnige Etschland fährt,
Halt' Einkehr in diesen Räumen",
Und ist ihm keine „Isolde beschеert",
Mag er von Anderm hier träumen.

Inventar von Schloss Runkelstein 1493.[2])

Vermerkt hienach meines allergenadigisten herrn zewg und varende hab auf dem Runggelstain, aufgeschriben auf seiner kuniglichen maiestat briefliche geschäfft und bevelh durch Hannsen Abenstorffer, ambtmann zu Botzen, durch Hannsen von Leuchtenburg als pfleger ubergeantwort Cyprian Särnteiner,

---

restaurirt worden ist. Die ganz verschiedene Art der Malerei (ein Theil der Bilder ist auf grünem Grund mit schwarzen Konturen und in weißer Farbe aufgesetzten Lichtern gemalt) läfst zwei verschiedene Meister vermuten. Über die letztgenannten Bilder ist, wie mir scheint, noch eine andere Hand als die des Meisters Lebenbacher gekommen. Das Abnehmen des Freskenbildes müfste freilich einer kundigen Hand anvertraut werden. Diese in Italien gegenwärtig häufig bethätigte Kunst besitzt in vollkommenem Maße der Maler Pietro Nanin in Verona, welcher zu solchen Arbeiten nach Versicherung des Kunsthistorikers Robert Vischer und des bekannten italienischen Bildhauers Trojani besonders empfohlen zu werden verdient.

[1]) Vgl. die Vorrede zu: Pluemen der tugend des Hans Vintler. Herausgegeben von A. V. Zingerle. S. X.

[2]) Archiv, Abth. Miscellanea Nr. 92.

kunigklicher secretari, als pfleger, Cristoffen Stainfalk, seinem unterpfleger, in gegenwirttekait Johannsen Wiener, gegenschreiber und Ciprians Särenteiners Diener und ander mer. Und der inventarizetln sind zwo in geleichem lawtt, aine in die kuniglich cannzlei gen Insprugg geantwurt, die ander Ciprian Särnteiners unterpfleger, Cristoffen Stainfalk, geantburt. Beschechen an Allerseelentag im 93.

In der großen newen Stuben.

Zwen schlecht tisch.
Ain fürpank.

In dem clainen stüblen daneben.

Ain schlechter tisch.
Zwo fürpenk.

In der chamer neben stüblen.

Ain schlechte pettstatt.

In der chamer auf der großen stuben.

Ain grosse betstatt mit ainem himel und einer vortruchen.
Ain schlechte betstatt, auch mit ainer truchen.
Ain cariöl.
Ain furpank.
Ain schlechter casten mit zwaien clöstern.

In der turnir camer.

Drei schlecht betstatt.
Drei furpenk.

Im thurn mitten darinn.

Ain schlechte, pöse betstatt.

Im turn, am obristen gemach.

Ain harnaschsegbank.

Zu alleröbrist im turen.

Fünf wälsch schlangen darunter aine zerbrochen, mit iren chanieren.
Ain gloggen.

Auf der undristen weer.

Vier stainpüchsen, mit iren gevässen.
Ein pank zu dreien clain püchslen, an püchsen.

Auf der obern weer.

Drei miter stainpüchsen mit irem geväß.

Im gemach, genannt das Swietal.

Drei alt petstatten.
Ain alter vensterram.

Im ſtüblen daneben.

Zehen ſpanngürtel.
Acht hürnen armbroſt, an ſennen.
Zwelf eiben armbroſt.
Ain clain ſtainpüchsl mit ſeinem geväß.
Ain alter köcher.

Auf Parentzis ſal.

Ain pankh, do man armbroſt anſpannt, an ir zugehör.

Auf dem gang vor der harnaſchchamer.

Ain lange pankh.

In der harnaſchkamer, gnannt Neythart.

Hundert und zwo wälſch tſchaleren.
Zwelff teutſch tſchaleren.
Fünff eiſenhuet nach der alten welt.
Fünff ſchifftung und pärt.
Siben engliſch ſtechhelm mit kappen.
Zwelff engliſch ſtechhelm an kappen.
Zwen helm zu cröndlſtechen.
Zwen waffenhelm.
Acht ſwartz wälſch tſchalern.
Vier ſtechküris.
Achtundzwaintzig küris.
Drei krebs.
Drei prüſt.
Ain halbs rüggl.
Zwai roßgſtiernen.
Newnzehen par armrör.
Aindliff achſeln und ſpaneröl.
Vier par clain achſeln.
Zwen ſtechhelm an geſtirn oder hauben zu dem tracken.
Vier ſwebſcheiben.
Vierzehen par gantze paingewandt.
Drew par ſchinpain.
Zwai par ſchuechgewandt.
Sechsthalb par handtſchuech.
Ain drüml zu ainem gliger.
Sechs ſtückl zu armrör.
Ain untertail zu ainem kuris.
Fünff kniepückl.
Siben pantzer, an pruech.
Ain goller.
Ain ſchurtzfleck.
Zwo hundskappen.
Ain krägl.
Ain kappen unter ain helmlin.

Ain pantzererbl.
Zwai par lidern armrör.
Zwai par hulff zu pögen.
Dreiundzwaintzig hawen.
Zwen pickel.
Zwaiunddreiſſig ſtück grüſt zu kureß.
Drewhundertzwenundachzig pheil.
Hundertainsundſechstzig alſpies.
Zwounddreiſſig helmparten.
Funfzehen morthäckl.
Ain perenſpies.
Ain vyrgaulſpies.
Fünff wurffpeil.
Hundertainsundſibentzig gſchliffen pfeil.
Ain ſtock, do man harnaſch auf legt.

In hertzog Wilhalm chamer.

Zwaihundertzwenundſibentzig tartſchen, großer und clainer.
Sechs ſetztartſchen.
Sechs ſcheibentartſchen.
Zwo ſchilttartſchen.
Funff ſträpüchſen mit newnzehen ſtucken.
Newn gloggſpeiſen ſtuck, ungefaßt.
Ain haggenpüchſen, gevast und zerprochen.
Ainsundzwaintzig wälſch haggenpüchſen und ander, darunter ain zerprochen.
Sechzehen new haggenpüchſen, teutſch.
Ainsunddreiſſig groß meſſing haggenpüchſen.
Zwen pöck zu haggenpüchſen.
Sibenundzwaintzig eiſnen, gefast haggenbüchſen.
In ainem trüchlen:
Siben groß märblen mödl zu püchſenkuglen.
Vierzehn clain märblen mödel.
Sechzehen eingefast clain und großer mödelſtain und ander.
Zwen meſſen ungefast mödel.
Newnundzwaintzig ladung.
Vier groß pleikuchel zu ſchlangen.
Etwevil kugl pleien zu hand- und haggenpüchſen.
Hundertundacht par fueseiſen.
Newn groß ſtainen mödel zu den wälſchen ſlangen- und haggenpüchſen.
Ain großer ſtubich vol mit pheil.
Ain mitter ſtubich mit pheil, nicht gar vol.
Sechs lagel mit phail und fritzen.
Mer ein ſtubich mit gevaſten und ungevaſten pheilen.
Zwai ſäckl, darin etwevil kugl.
Drei wälſch winden.
Newn pulvertaſchen.
Zwo handtpüchſen.
Dabei newn ſättl, darauf man püchſen fuert mit gurten und taſchen.
Ain clains väſſl mit etlichen kugeln darinn, nit gar vol.

Vier armpoyen und fuespoyen.
Ain fueteral zu ſilberſchalen.
Ain ladung zu ainer ſtainpüchſen.

In dem chämerl auf der kuchl.

Ain pettſtatt.
Zwo furpenk.
Ain tiſch.

In meines gnedigiſten herrn ſtübl.

Ain ſchreibtiſch mit ainem ſchloß.

In meins gnedigiſten herrn chamer.

Ain petſtat mit ainem himl.
Mer ain petſtat an ainem himl.
Ain großer fladrer caſten.
Mer ain beſloſſen truhen.
Ain poſitiv mit ſeinen plaspälgen.
Ain virgawler ſpies.
Drei fürpenk für die petſtaten.

Auf dem keller.

Ain peutlchaſten.
Ain meltruchen.
Ain ſanknusſtock.
Ain tragtruchen.

Im ſumerhaus in Vigeles ſal.

Ain ſchiestaſl mit irer decken, acht gloggſpeiſen und fünf höltzen ſtainen.
Ain kamer zu ainer wälſchen püchſen.
Ain fürpank.
Ain rott ſtainer tiſch an einen fues.
Ain weiß ſtainer tiſch mit ainem fues.
Ain groß horn.
Ain clainer eiſen ſchraufen zu ainer püchſen.

In der capellen.

Ain vergulter kelch; nicht wais man, ob er ſilbrain oder meſſing ſei, mitſambt ſeiner paten, auch vergult.
Ain grün damaſchgen corporaltaſchen mit dem corporal.
Ain rott damaſchgen meſſgewandt mit ſeiner zugehorung und ornamenten und ain ſchönes creutz.
Mer ain alts ſchlechts ſeiden meßgwand mit ſeiner zugehör.
Ain bös plabs meßgewandt mit der Vintler wappen.
Ain meſpuech Römer.[1])
Zwen meſſen leuchter.
Zwen zinen leichter.
Ain hültzen leichter.

[1]) Das Inventar von 1530 erwähnt zwei Meſsbücher, „ains gedruckt, [illegible] auf Pergament geſchrieben."

Ain ſchöne vergulte tafel, darin ſand Anthoni, ſand Cathrein und ſand Criſtoffl pilder alle vergult.
Fünff altertuecher, bös und gut.
An fray pild ſand Anna.
Mer ain alts pildl unſer fraw.
Zwen vergult kertzenſtäb.
Ain verglaſurter ölkrueg.
Ain chupfrain keſſl zum weichprunnen.
Ain wandlglöggl.

In dem ſtall.

Acht truchen mit pheil.
Ain truchen mit altem eiſenzewg.
Ain lagl mit ain wenig pech und lörgat.
Zwo alt truchen.
Ain ſtock zu ainer großen püchſen.

Auf dem chaſten.

Zwen mülſtain mit zwo triben.
Ain kornchaſten mit zwain clöſtern.

In der püchſencamer.

Zwenundfünffzig fewerwerfkugeln.
Zwelf gantz pleiplatten.
Neunzehen tſchägken.
Zwo truchen mit pheilen.
Ain große glastruchen mit fewerpheilen.
Ain väſſl mit pech, nit vol.
Ain väſſl mer dann halbs vol mit werffenden fewerpyren.
Ain gemalte, läre truchen.
Ain alte truchen mit alten pögen.
Ain harnaſchchaſten, darin zwo hundskappen.
Ain köcher.

Im thurn daſelbs.

Zwelff väſſl, claine, mit püchſenpulver vol.
Vier große väſſl, auch vol mit püchſenpulver.
Und zu obriſt an ainer ſtangen etwovil ſpangürtl.

In der krawtkamer.

Etwovil groß ſtainen püchſenſtain und gfäß zu püchſen.

Im pad.

Fünff ſtainpüchſel.
Ain alter, langer tiſch.

Im gwelb bei der porten.

Drewundzwaintzig püchſencharrenreder.
Newn mörſerpüchſen.

Fünffunddreiſſig chamern zu püchſen.
Ain eiſne groſſe ſlangenpüchſen.
Ainsundzwaintzig wälſch ſchlangen und charrenpüchſen.
Ain chlain ſtainpüchſel.

Im hof.
Bei der porten.

Vier helmparten.
Drei Alſpies.
Drei alt tſchalern.
Ain ſtainpüchſen, ungefaſt.
Ain groſſer torggelſtain.
Zwo paſeſen.

So iſt hinauf chomen von Hannſen Abenſtorffer, ambtmann zu Botzen, ob den hundert centen püchſenpulver ungefärlichen, nicht vil mer oder minder.

Vermerkt hienach meines allergenadigſten Herrn zewg und farende hab auf dem ſchloß Runggelſtain, ſo ich Hans von Leuchtenburg auf kuniglich geſchäft Hannſen Abenſtorffer, ambtmann zu Botzen, nach laut ainer inventari-zetl mir ubergeantwurt durch Hanſen Runcker, notari, und ander. Darin mangelt etlicher zewg hienach begriffen. Und der zetln ſind zwo in geleichem lawt; hab ich aine unter ſeinem pettſchaft, die ander im geantwurdt unter meinem pettſchaft. Beſchehen am Allerſeelentag im 93. jare.

Am erſten ain ſilbrain übergult monſtrantzen mit ainer ingevasten groſſen parillen, darinn vier dörn von unſers herren kron.
Dreizehen pulvertaſchen.
Dreizehen züntring.
Drew läre fuervas, ſind von Kaltern chomen.
Ain große pleiene platen, wigt ungevärlichen claine wag ainen centen acht-undzwaintzig phundt.
Ain aſer mit ſaliter.
Siben eiſen auf die wägen, darauf man die ſchlangenpüchſen legt.
Siben Sweitzerlantzen, darunter vier gevaſt.
Zwen alſpies.
Fünfundzwaintzig hawen.
Sibenzechen pickl.
Fünf hellenparten.

XXVI.

Geschichte und Beschreibung der alten landesfürstlichen Burg in Meran.[1])

(1892)

I. Geschichte der Burg.

In allen schönen oder romantischen Gegenden des Landes Tirol hat Erzherzog Sigmund, genannt der Münzreiche, neue Burgen und Schlösser erbaut, oder alte nach seinem Geschmacke und Bedürfnisse umgebaut und erweitert, um allenthalben die Freuden der Jagd und

---

[1]) Der Abdruck erfolgt nach der 2. Auflage des 1892 in F. W. Ellmenreichs Verlag zu Meran erschienenen Büchleins (1. Auflage 1882, ebenda). — Die Erhaltung und Restaurirung dieses kunstgeschichtlichen Juwels, welches vom Meraner Stadtmagistrate bereits zum Abbruche bestimmt war, um einem neuen Schulhause Platz zu machen, ist ganz Schönherrs Werk, dem er sich vom Jahre 1875 an bis zu seinem Lebensabend mit dem ihm eigenen jugendlichen Feuereifer und seinem Verständnisse widmete. Einflussreiche und kunstverständige Persönlichkeiten halfen ihm seine mit vielen Mühen, Opfern und auch mit manchem Verdruss verbundene Thätigkeit mit dem schließlichen, vollen Erfolg krönen. Besonders zu nennen sind der Präsident der k. k. Central-Commission für Kunst- und historische Denkmale Freiherr von Helfert, der damalige Statthalter, Graf Taaffe, der damalige Bezirkshauptmann von Meran, Graf Arthur Enzenberg, und Oberbaurath Schmidt. Nach der materiellen Seite, der maßgebendsten, ist die Erhaltung der l. f. Burg in allererster Linie der hohen Fürsorge Sr. Majestät des Kaisers zu danken. Es ist wol keine allzugroße Indiskretion, die bisher unbekannte Thatsache öffentlich festzustellen, dass Se. Majestät für den Fall der Vollziehung des Todesurtheils, welches die Stadtvertretung dem ehrwürdigen Baudenkmale schon einmal gesprochen hatte, den Ankauf aus Privatmitteln befohlen hatte. Durch rastlose Thätigkeit in Wort und Schrift, in Memoranden, durch eine Broschüre („Die alte landesfürstliche Burg von Meran", Vorlesung in der

andere Kurzweil genießen zu können. Noch heute führen zahlreiche Burgen des Landes den Namen dieses baulustigen erlauchten Herrn, so Sigmundsburg am Fern, Sigmundskron a. d. Etsch, Sigmundslust bei Schwaz, Sigmundsfreud, Siegmundsried und Sigmundseck am obern Inn u. s. w. Auch in Meran, der alten Hauptstadt des Landes, hat Erzherzog Sigmund seine Baulust, wenngleich in bescheidener Weise, bethätigt und sich da das gemüthliche Heim geschaffen, welches bis auf den heutigen Tag sich erhalten hat und unter dem Namen alte landesfürstliche Burg bekannt ist. Wir behalten die hergebrachte Bezeichnung bei, obwol es, streng genommen, keine Burg, sondern ein Haus ist. Diese Baulichkeit ist aber um so wertvoller, als die meisten alten landesfürstlichen Burgen in Schutt und Trümmern liegen und von ihrer alten Herrlichkeit nichts mehr übrig ist, als ein einzelnes Gemäuer oder ein verwitterter Thurm, den nur die Arme des ihn umschlingenden Epheus noch zu halten vermögen.

Die alte landesfürstliche Burg von Meran, welche bisher Geschichte und Sage irrthümlich schon zu den Zeiten der Margaretha Maultasch bestehen lassen [1]), wurde von Erzherzog Sigmund zur Zeit seiner ersten Heirat mit Eleonora, des Königs Jakob von Schottland

---

Alpenvereinsversammlung am 26. Nov. 1875, Meran 1875) und zahlreiche Zeitungsartikel war Schönherr die Rettung der Burg gelungen. Ebenso rastlos war er dann für die stilgerechte Restaurirung und Ausschmückung thätig, was ihm nicht minder geglückt ist (Vgl. seinen Bericht „Restaurirung der alten landesfürstlichen Burg in Meran", Mitth. der Central-Commission V, N. F. CX—CXII, 1879 und die vorliegende „Geschichte und Beschreibung"). In späterer Zeit erwarb er sich noch ein großes Verdienst durch die Sorge für die dauernde Erhaltung des Geschaffenen und Verhinderung wesentlicher Änderungen an demselben. In der allgemeinen dankbaren Anerkennung der kunstverständigen und gebildeten Welt, der sich auch ganz Meran durch Verleihung des Ehrenbürgerrechtes anschloss, fand er reichlichen Lohn für seine Mühen. Zeit seines noch übrigen Lebens wachte er als Schöpfer des neuerstandenen einzigen Schmuckkästchens mit einer väterlichen Sorgfalt, welcher sich in den letzten Jahren nur noch das Stammschloss Tirol in gleichem Maße rühmen konnte. Schönherrs Gefühle und Gedanken für die alte Burg fassen wol die im Nachlasse, der reichen Quelle für die einstige Geschichte ihrer Wiedergeburt, vorfindlichen Verse zusammen:

„Manch Schönheit hat in dieser Burg geblüht
„Und mancher Rosenschimmer drin verglüht.
„Doch was in alter Zeit das Herz erfreut,
„Ist eine Herzensfreude auch noch heut."

[1]) Über die Sage von der in der Kapelle stattgehabten Trauung der Margaretha Maultasch mi ig von Brandenburg vergleiche den Anhang.

und stellte seinem in den Krieg ziehenden Herrn all sein Geld zur Verfügung [1]). Diese Kellner von Tirol scheinen allzeit gute Patrioten gewesen zu sein. Darauf deuten wenigstens verschiedene Denksteine hin, welche noch heute den Hofraum der Burg und andere, der einstigen Verwaltung dieser landesfürstlichen Beamten anvertrauten Gebäude zieren und die Anhänglichkeit und Dankbarkeit der Kellner von Tirol gegen ihre erlauchten Herren inschriftlich konstatiren.

Von seinem italienischen Feldzuge zurückkehrend, brachte Kaiser Maximilian drei Tage zu Meran zu, nämlich den 24., 25. und 26. Mai, während welcher Zeit er in der Meraner Burg verschiedene Geschäfte abwickelte, welche der Krieg in Italien mit sich gebracht hatte. Von Kaiser Maximilian erhielten auch die Stube und die anstoßende Kammer im ersten Stocke die bis auf den heutigen Tag erhaltene Bezeichnung „Kaiser-Zimmer". Zum ersten Male kommt nämlich diese Bezeichnung in dem Inventar der Burg von 1518 vor und wird in den bis 1650 herabreichenden weiteren acht Inventaren beibehalten. Man wollte damit offenbar die Erinnerung sichern, dass hier dereinst der populärste deutsche Herrscher, der „letzte Ritter" gewohnt habe. Zwei kostbare Bildnisse desselben zieren daher noch heute mit Recht die von ihm bewohnten Gemächer, deren Einfachheit einen überraschenden Kontrast zum Glanze der kaiserlichen Krone bildet. In jener Zeit hatte bei uns der Luxus die Wohnungen der gekrönten Häupter ebenso wie die der ehrsamen Bürgerschaft noch völlig unberührt gelassen. Hatte doch Kaiser Maximilian bei den Bauten, die er in verschiedenen Gegenden des Landes vornehmen ließ, für seine Person nur eine Stube und eine Kammer, ein einziges Mal auch einen Vorsaal herrichten lassen! Die Stube diente ihm, wie auch hier, als Empfangszimmer, als Wohn- und Speisezimmer, die Kammer als Schlafzimmer. Erst mit der neueren Zeit und ihren gesteigerten Bedürfnissen zog die üppige Renaissance, Alles umgestaltend, in unsere Burgen und in die Häuser der zu fröhlichem Leben erwachten Städte, in denen heute der schlichteste Bürger

---

[1]) Santner und seine Gattin Helene hatten dem Kaiser bereits 1509 zum Kriege mit Venedig eine namhafte Summe Geldes geliehen, wofür ihm das Kelleramt auf 10 Jahre überlassen wurde. Als Kellner von Tirol hatte er unter Anderem den Auftrag erhalten, die obere Töllbrücke zu bauen und zu wölben, was jedoch erst nach seinem Tode zur Ausführung gekommen ist. Die nach dem Plane des Hofbaumeisters Michael Zeller, genannt Preuß, hergestellte Brücke dürfte demnach wol mit zweifelhaftem Rechte die neuere Bezeichnung „Römerbrücke" führen.

schöner, jedenfalls bequemer wohnt, als die kaiserliche Majestät in der Burg von Meran.

Mit der Einfachheit der Wohnungeu wetteiferte das Leben in der Burg selbst. Große Gastereien z. B. ließ schon die räumlich äußerst beschränkte Küche nicht zu. Die bescheidene Tafel Erzherzogs Sigmund kannte zwar bereits den Luxus der Serviette [1]), aber der richtige Gebrauch derselben war noch nicht allen Leuten, welchen die Ehre der Einladung zur fürstlichen Tafel zu Theil wurde, geläufig, da eine Hofordnung des genannten Landesherrn es als unschicklich bezeichnet, bei Tisch die Serviette, das „Facenetl", zu einer Operation zu benutzen, welche heute ausschließlich mit dem Sacktuche bewerkstelligt wird.

Nach Kaiser Maximilian finden wir 1564 die Familie seines Enkels, Kaiser Ferdinands I., welche ihren bleibenden Wohnsitz in Innsbruck hatte, in Meran. Eine im ganzen Innthale herrschende Epidemie machte den Aufenthalt an einem anderen, gesünderen Orte nothwendig und da entschieden sich die weisen Räthe und gelehrten Ärzte des Hofes für das, wie die Urkunde [2]) sagt, „ausgezeichnet, best und gelegendst Ort Meran". Für die Prinzessinnen, welche nach der Meinung der Innsbrucker Regierung im Hause des Landesfürsten untergebracht werden sollten, fand jedoch deren Oberstthofmeister dieses Absteigequartier nicht für ausreichend und ließ daher für sie das Wolkenstein'sche Haus adaptiren, wozu ihm aber die darob verstimmte Regierung bemerkte, sie hätte es für nützlicher gehalten, die großen Unkosten der Adaptirung, statt sie für ein „fremdes Haus" zu verschwenden, auf das landesfürstliche Haus selbst zu verwenden, in welchem Falle es „einem Landesfürsten zu Gunsten bliben wär." Den Prinzessinnen hat übrigens der Aufenthalt in Meran sehr wol bekommen. Die jüngere Schwester Erzherzogs Ferdinand, Königin Barbara, welche schwer krank nach Meran gekommen war, fand dort nach einem Schreiben des Hofarztes Dr. Merenda an den Erzherzog ihre volle Gesundheit wieder und kehrte im April 1565 vollkommen genesen nach Innsbruck zurück.

Die Töchter des Kaisers Ferdinand I. sind urkundlich die ältesten Kurgäste Merans. Sie fanden damals freilich nicht den Komfort

---

[1]) Ein Inventar des Hauskammeramts vom J. 1506 verzeichnet unter der Rubrik „Facenetl": „Zehen tücher, die Erzherzog Sigmund an Hals than hat, wann er essen hat wollen."

[2]) Diese Urkunde, wie das ganze urkundliche Material, auf welches sich dies mit geringer Ausnahme im Statthalterei-Archive

des heutigen Kurortes, aber die gute Luft und den fröhlichen Sonnenschein, welche heute noch, wie vor 300 Jahren, über die alte Landeshauptstadt sich ergießen.

Von welcher Beschränktheit die kurörtlichen Verhältnisse Merans in jener Zeit waren, liefert das Rathsprotokoll der Stadt vom Jahre 1583 die besten Belege. In diesem Jahre hatten die Meraner, welche vermöge der heutigen Zahl der Ärzte zur Unsterblichkeit berufen sein könnten, noch keinen einzigen Doctor der Medizin, sondern behalfen sich unter gewöhnlichen Verhältnissen mit etlichen Badern, deren Kunst hauptsächlich in ergiebigen Aderlässen und kräftigen Dampfbädern bestand. Die richtige Zeit der Anwendung der medizinischen Hilfsmittel, Aderlassen, Schröpfen und Baden, sowie der Arzneien „mit Trank", mit „Pillules" und mit „Latwer" (Latwerge), endlich Haarschneiden und „Kinderentwehnen" wurde vom Kalender vorgezeichnet, wie dies auch an dem in der Meraner Burg hängenden alten Wandkalender zu ersehen ist. In außergewöhnlichen Fällen, bei Epidemien, wandte man auch außerordentliche Mittel an, bestellte verlässliche Thorwachen, welche alle Leute von zweifelhaftem Herkommen und bedenklicher Sanität abzuwehren hatten, ernannte ferner diensteifrige Lässel (Leichenträger) und Todtengräber; die Kranken der Stadt aber sperrte man hermetisch ab, während die Gesunden in die Kirche zum Gebet oder zu kräftigerer Handhabung der Glocken in den Kirchthurm geschickt wurden. Vor allem aber erließ der Stadtrath ein Verbot des Branntweintrinkens, „dieweil der Brantwein in diesen Läufen ganz schädlich ist" [1]). In Ausführung dieser polizeilichen Maßregeln wurde der Stadtrath vom Gerichtsdiener unterstützt, in Mais von einer „Weibsperson", welche hier das Amt eines „Fronboten oder Gerichtsdieners" bekleidete. Obwol der Stadtrath der Amazone von Mais weder Geschick, noch Amtseifer absprechen konnte, fand er doch, „dass dem nit mehr zuzusehen", und forderte den Landrichter auf, die Maiser Dorfmeister zu bestimmen, zu diesem wichtigen Amte eine Mannsperson zu bestellen. Um aber die Metamorphose zu beschleunigen, sollten die Dorfmeister verhalten werden, das Amt inzwischen selbst zu bekleiden. Auch machte der

---

[1]) Der Branntwein, oder wie man dieses Getränk im 15. Jahrhundert nannte, das gebrannte Wasser, muss zu dieser Zeit schon recht populär geworden sein. Zur Zeit Erzherzogs Sigmund zählte das gebrannte Wasser zu den vornehmen Getränken. Die Gemahlin des Landesfürsten selbst b... das gebrannte Wasser aus der renommirtesten Brennerei des Stift... Mit dem edlen Trunke verband die schottische Königstochter Frucht des Zirbelbaumes.

Stadtrath von Meran 1583 die ersten Anstrengungen, einen Doctor der Medizin zu gewinnen. Als nämlich im genannten Jahre der Landesverwalter an den Adel und den Stadtrath das Ansinnen stellte, „einen verständigen Doctor der Erznei" anzustellen und der Stadt zumutete, zu diesem Zwecke jährlich 20 fl. beizusteuern, „ist beratschlagt worden: weil die Armuth bei gemeiner Stadt so groß, soll demselben Doctor von gemeiner Stadt wegen jährlich, doch auf Wolgefallen und Widerruf, gegeben werden 10 fl." Trotz der vielen Mängel stand jedoch Meran seines gesunden Klimas wegen allzeit in hohem Ansehen, und wenn die um ihre eigene Gesundheit nicht weniger als um das Wolbefinden der Unterthanen besorgte Regierung von Innsbruck durch Epidemien zur Verlegung ihres Amtssitzes an einen anderen Ort sich veranlasst sah, wurde in erster Linie immer Meran ins Auge gefasst, welche Stadt, wie auch noch der gelehrte Roschmann versichert, „in der besten und temperirtesten Gegend des Etschlandes liegt" [1]).

Doch kehren wir zur Geschichte unserer Burg zurück.

Von späteren hohen Persönlichkeiten, welche in der Meraner Burg ihr Absteigequartier genommen haben, treffen wir auch Markgraf Karl von Burgau, Sohn Erzherzogs Ferdinand und der Philippine Welser, und Erzherzog Maximilian, welcher 1614 in der Burg von Meran eine Urkunde besiegelte, in welcher er der Stadt das ober der Pfarrkirche gelegene lateinische Schulhaus sammt Garten gegen jährlichen Zins von „zween gueten Koppeunern" verschreibt. Der Markgraf hatte von Meran offenbar guten Humor mitgenommen. In Bozen machte er sich den Spass, für einen Sohn des Herzogs von Sachsen sich auszugeben, „der habe sich bekehrt und ziehe jetzt gen Rom, dem Papst die Füß zu küssen" (Brief des Markgrafen an Erzherzog Ferdinand, dd. 8. März 1586).

Erzherzog Maximilian, genannt der Deutschmeister, ist der letzte Landesfürst, der in der Burg von Meran gewohnt hat. In der Folge wurde das historisch merkwürdige Gebäude mehr und mehr vernachlässigt. Nur die Kapelle wurde noch in Ehren gehalten, 1631 mit einem Altar versehen und durch Einbeziehung des Vorhauses erweitert.

Diesem frommen Sinne verdanken wir die Erhaltung der Burg, welche sonst, wie beinahe alle landesfürstlichen Burgen und Schlösser,

[1]) **Beschreibung der Grafschaft Tyrol.** Innsbruck 1748.

ihrem Schicksale überlassen und vom Zahne der Zeit zerstört worden wäre [1]).

Die Kaiserzimmer selbst finden wir neuerlich zu Ehren gekommen im Jahre 1845, wo in denselben zu Ehren des Erzherzogs Johann, welcher mit seiner Gemahlin, Anna Gräfin von Meran, und seinem damals 6 Jahre alten Sohne, Franz Grafen von Meran, einige Tage in Meran verweilte, eine Festvorstellung mit lebenden Bildern aus der Geschichte Herzogs Friedrich mit der leeren Tasche gegeben wurde. Erzherzog Johann, wenn nicht der einzige, doch der wahrste und uneigennützigste Freund Tirols, hatte bekanntlich seit dem Jahre 1809 das von ihm leidenschaftlich geliebte Land Tirol Jahrzehnte nicht mehr betreten dürfen. Ueber die bisher mehr vermuteten als erwiesenen Gründe seines Fernbleibens vom Lande seiner schwärmerischen Sehnsucht brachte erst ein jüngst erschienenes Buch im höchsten Grade interessante Aufschlüsse und Enthüllungen. Die Gefühle, denen er in seinem Tagebuche vom 5. Mai, an welchem er (wie er selbst sagt: „mit dem Theuersten, was ich habe, mit Weib und Kind") den tirolischen Boden wieder betreten hatte, Ausdruck gab, sind wahrhaft rührend. Hierbei erzählt er auch, dass er einmal incognito die Grenze des Landes überschritten und eine Schachtel Erde mit sich genommen habe, damit einst sein „Haupt auf solcher im fernen Grabe ruhen könnte" [2]).

Diese Festvorstellung wird vom Erzherzoge selbst in seinem Tagebuche geschildert:

„Es war 3 Uhr", schreibt der kaiserliche Prinz, „als wir zum Speisen gingen. Um 6 Uhr führte man uns durch die Stadt in das alte Kelleramtsgebäude, und zwar in den rückwärtigen, aus alter Zeit stammenden Theil desselben, vor dem die junge Wache aufgestellt

---

[1]) Für die künftige Erhaltung der Burg und deren Freihaltung von anderweitiger Bestimmung wird die Stadt Meran sorgen, welche sich hiezu durch einen an die kaiserliche Regierung ausgestellten Revers verbindlich gemacht hat. Die Stadt konnte dies auch wol thun, da ihr die Burg vollkommen restaurirt und zugleich mit so vielen wertvollen Einrichtungsstücken versehen übergeben worden ist, ohne dass sie bisher ein nennenswertes Opfer zu deren Herstellung zu bringen brauchte.

[2]) „Tyrol 1812—1816 und Erzherzog Johann von Oesterreich, zumeist aus seinem Nachlasse dargestellt von Dr. Franz R. v. Krones. Innsbruck, Wagner'sche Buchhandlung 1890". — Es war dies wol im Jahre 18 der Erzherzog in Begleitung des Grafen von Morzin von Kals und von da über den Kalser-Tauern ins Pinzgau

war [1]). Wir betraten zuerſt die vollkommen erhaltene Trauungs-Kapelle der Margaretha Maultaſch und dann die anſtoßenden unveränderten Wohnzimmer Herzogs Friedrich, mit alten Wappen und Malereien geziert und getäfelt [2]). Als wir in das erſte Gemach traten, ſahen wir in dem Nebenzimmer eine Vorſtellung durch Lebende ausgeführt. Das Dunkel des Gemaches, in welchem wir uns befanden, das Tageslicht in dem zweiten Zimmer, die treffliche Darſtellung des Bildes am Orte der Geſchichte ſelbſt, die Ruhe und Stille, welche herrſchte, dazu die ſanfte Muſik, welche aus dem zweiten Zimmer ertönte, machten eine große Wirkung. Es ergriff mich gewaltig. Ich war ganz in jene alte Zeit verſetzt. Ich ſah Herzog Friedrich mit ſeinem Freunde Mülinen beim Brettſpiel am Tiſche ſitzen, ſeitwärts den treuen Hendl-Müller von Roſen, den Bürgermeiſter von Meran, und im Hintergrunde den Jäger des Herzogs mit dem Hunde. Mir träumte ſo wohl! Ach! was für eine Zeit großer Herzen, großer Schlichtheit und Treue! Letztere, dachte ich, hat Tirol bewährt und würde ſie gewiſs noch bewähren; denn Kraft und Muth ſind nicht gebrochen, nur müſſen große Herzen ſie beleben. Liebe um Liebe, Herz um Herz, Treue um Treue! Ich konnte mich nicht eher von dieſem Bilde trennen, als bis ich dazu gemahnt wurde. Als wir ſpäter nochmals in das Zimmer, von dem aus wir das Bild ſahen, zurückkamen, war es verſchwunden. Wir beſahen aufmerkſam alle Gemächer und die Kapelle. Alles wird jetzt ſorgſam erhalten werden. Das früher landesfürſtliche Gebäude wurde zur Zeit des bayeriſchen Regiments mit dem Kelleramte dem Fürſten Taxis als Entſchädigung für das Poſtregale gegeben, das ſollte aber wieder in öſterreichiſche Hände kommen. Es bedürfte mancher Herſtellungen, da Vieles verdorben iſt.“

Der Wunſch, den hier Erzherzog Johann im Jahre 1845 in ſeinem Tagebuche ausgeſprochen, iſt nun, wenn auch etwas ſpät, in Erfüllung gegangen. Aber mancher Sturm zog bis dahin noch über das alternde Gemäuer, ja ſelbſt die weitere Exiſtenz der Burg ſtand in höchſter Gefahr, aus welcher nur die patriotiſche Hingabe einzelner

---

[1]) Zu Ehren des Sohnes des Grafen von Meran war aus jugendlichen Meranern nach Friedrich Lentners Angabe und Zeichnungen eine Ehrenkompagnie in altdeutſchem Koſtüm gebildet worden, eine fröhliche, maleriſche Erſcheinung, an welcher nicht blos der junge Graf, ſondern männiglich ſeine Freude hatte.

[2]) Zuſammenhange der Burg mit Margaretha von
nals noch allgemein verbreitet.

Männer und der in den gebildeten Ständen noch vorhandene Sinn für Kunst und Alterthum sie zu retten vermochten.

Das aus dem Geiste der Zeit entsprungene Bestreben, die Schule zu verbessern und der verbesserten Schule ein stattliches Haus zu bauen, hatte auch in Meran nicht gefehlt, und so ward beschlossen, ein neues, der Stadt und der Zeit würdiges Schulhaus zu bauen. Das war sehr löblich, aber leider ging der Beschluss zugleich dahin, das Schulhaus an die Stelle der zu demolirenden Burg zu setzen.

Der traurige Zustand, in welchem die alte landesfürstliche Burg sich befand, und die großen Kosten, welche ihre Restaurirung erheischte, waren allerdings selbst für die wärmsten Freunde des geschichtlichen Alterthums bedenklich. Doch was hier der Einzelne nicht zu leisten vermochte, brachte die vereinte Kraft zu Stande.

Als am 29. Jänner 1876 der Bürgerausschuss noch einmal über das Sein oder Nichtsein der Burg zu berathen und zu beschließen zusammengerufen wurde, stimmte die Majorität (11 gegen 6 Stimmen) für deren Erhaltung [1]). Und wahrlich, die Herren dieser Majorität haben es nicht zu bereuen. Die, wie ich glaube, mit Glück und Geschick restaurirte Burg[2]) ist heute die gesuchteste Sehenswürdigkeit der Stadt, eine stolze Erinnerung Merans an vergangene Zeiten, eine Wallfahrt für alle Patrioten, ein Bijou für alle Freunde des Alterthums.

Das auf dem Tische der Kaiserstube aufliegende „Goldene Buch der Burg von Meran" verzeichnet die zahlreichen Spenden, durch welche das Bauwerk wieder in jenen Stand versetzt werden konnte, in welchem es unter dem Erbauer desselben, Erzherzog Sigmund, sich befunden hat. Se. Majestät der Kaiser, allzeit der erste und reichlichste Spender, wo es gilt ein gutes Werk zu fördern, geruhten zur Ermöglichung und zum Beginn des Unternehmens 3000 fl. und später weitere 2000 fl. zur Restaurirung der Meraner Burg, in welcher allerhöchst dessen „Ahnen so oft und so gerne gewohnt", allergnädigst zu spenden. Dem Beispiele Sr. Majestät folgten Ihre kaiserlichen Hoheiten, die Herren Erzherzoge Karl Ludwig und Ludwig Victor. Auch der kunstsinnige Hof von Dresden interessirte sich, wie das „Goldene Buch" ausweist, für die Wiederherstellung der alten

[1]) Ausführliches über die Rettung der Burg vor der Zerstörung enthält das interessante Werk: „Aus deutschem Süden", Schilderungen aus Meran von Ant. Edlinger. Mit Illustrationen von T. Grubhofer. 2. Auflage. Pr[illegible] band. Meran. F. W. Ellmenreichs Verlag.

[2]) Die neuestens geplanten Restaurirungen dürften nach ma[illegible] Urtheilen in einzelnen Punkten zu weit gehen."

Burg von Meran. Dieſen allerhöchſten Herrſchaften folgten aber wieder zahlreiche andere Spender aus allen Ständen und Ländern. Wer je die Burg von Meran geſehen, trug auch gerne für deren Erhaltung ſein Scherflein bei. Der Tiroler Landtag ſelbſt beſiegelte das allgemeine Intereſſe an dem Hauſe unſerer alten Landesherren mit Bewilligung eines namhaften Beitrages.

Nachdem durch Vermittlung des Freiherrn v. Helfert, des um die Erhaltung der Burg hochverdienten Präſidenten der k. k. Central-Commiſſion für Kunſt- und hiſtoriſche Denkmale auf Koſten derſelben eine genaue Aufnahme der Baulichkeiten vorgenommen worden war, verfertigte lediglich aus Liebe zur Sache Oberbaurath Freiherr von Schmidt nach perſönlicher Einſichtnahme des alten Bauwerkes die endgiltigen Pläne zur Reſtaurirung, welche mit der Entfernung aller ſpäteren Zubauten begonnen und 1879 vollendet wurde.

Seit der Zeit der Wiederherſtellung der Burg und ihres urſprünglichen baulichen Charakters hat die Geſchichte des hiſtoriſch und kulturhiſtoriſch ſo merkwürdigen Bauwerkes viele bedeutſame, ſeinen hiſtoriſchen Wert erhöhende Beſuche zu verzeichnen.

Bei der Einrichtung der Burg wurden hauptſächlich die Inventare derſelben von den Jahren 1518 und 1528 als Richtſchnur genommen, wornach die Burg mit demſelben Meublement ausgeſtattet werden ſoll, wie es die genannten Inventare ausweiſen und wie es von Erzherzog Sigmund und Kaiſer Maximilian vererbt worden iſt. Die alten Inventare ſtimmen auch mit den heutigen Örtlichkeiten des Hauſes vollkommen überein. Das Inventar von 1528 erwähnt folgende Lokalitäten: „Im obriſten Zimmer“, d. h. im zweiten Stocke, einen Saal (Vorſaal), eine Stube, eine Kammer, ein „kleines Stüblin“; „im untern Zimmer bei der Kapellen“, d. h. im erſten Stocke, eine Stube, eine Kammer, die Kapelle und die Jungfrauenkammer.

Wenn bisher nicht jedes Stück dieſen Inventaren entſprechend ſich zeigt, ſo wird doch Jeder, der die Seltenheit und den hohen Preis gothiſcher Einrichtungsſtücke kennt, anerkennen müſſen, daſs mit den gebotenen Mitteln das Möglichſte geleiſtet wurde.

Wir können daher wol jetzt ſchon ſagen:

Quod domui Comitum nostrorum tempus ademit,
Cæsaris et populi restituit pietas.

(Was die Zeit dem Hauſe tiroliſcher Fürſten geraubt hat,
Gaben Kaiſer und Volk aus Pietät ihm zurück.)

II. Beschreibung der Burg.

Die Burg von Meran umschließt weder ausgedehnte Räumlichkeiten, noch prunkende Gemächer, ihr Reiz liegt vielmehr in der sich darin abspiegelnden Einfachheit und genügsamen Häuslichkeit ihrer einstigen erlauchten Bewohner.

Der Grundplan der Burg besteht aus einem unregelmäßigen Viereck, von welchem der südöstliche Theil zum Hofraum benützt, dieser aber mit einer hohen, mit Zinnen gekrönten Mauer umschlossen wurde. Diese Form des Grundplanes finden wir noch an verschiedenen Gebäuden des 15. Jahrhunderts, so namentlich am Rathhause in Hall. Die alte Stadtmauer, auf und an welche die Burg gebaut wurde, zieht sich mitten durch dieselbe hindurch, findet jedoch heute nach keiner Seite hin mehr eine Fortsetzung. Friedlichere Jahrhunderte machten das mittelalterliche Bollwerk überflüssig, und statt der todten Mauer umschließen jetzt diesen Stadttheil schattige Rebengelände und blühende Gärten.

In der mit Zinnen gekrönten Mauer des Hofraumes sitzt in steinernem Rundbogen das große Thor mit seinem spitzbogigen Schlupfthürchen [1]), durch welches nur ein Einzelner, und zwar in gebückter Stellung, in den Hofraum gelangen kann. Diese Unbequemlichkeit des Eintrittes hatte im Mittelalter den Zweck, einen Überfall des Hauses unmöglich zu machen. Ober dem Thore finden sich noch verblasste Reste der von einem Engel gehaltenen Wappen Alt- und Neu-Oesterreichs, ober denselben zwei Schussscharten, welche von dem Wehrgange des Hofraumes aus den Platz vor dem Thore beherrschen.

Haben wir uns durch das Schlupfthürchen durchgearbeitet, so stehen wir im kleinen Hofraum, dessen gegenüberliegende Seite im ersten und zweiten Stocke mit Gallerien versehen ist, während an zwei anderen Seiten der Wehrgang sich hinzieht. Das Thor wird nach uraltem System mittelst quer vorgelegten Balken verschlossen. Rechts vom Thore liegen auf eisernen Trägern vier Helmparten aus der maximilianischen Zeit, die dereinstige Waffe der das Thor versehenden Knechte. Links von diesen hängt an eiserner Kette ein Mammutsknochen. Bekanntlich liebten es die Alten, die Knochen von Riesen, für welche man die Knochen der ungekannten antediluviani-

---

[1]) Das in einem großen Thore sitzende Thürchen hieß und heißt noch im Orient die Nadelöhre, durch welche Interpretation den biblischen Reichen der Eintritt ins Himmelreich nicht unwesentlich erleichtert erf-

schen Thiere gehalten hat, an den Thoren ihrer Burgen und Kirchen aufzuhängen. Hier mag das mächtige Halswirbelstück des Mammut auch die Riesenkraft des Erbauers dieser Burg versinnbildlichen. Erzherzog Sigmund von Tirol zählte nämlich zu den stärksten Männern seiner Zeit, welche die physische Kraft des Mannes sehr hoch hielt und selbst dem Herzoge gestattete, uneinträglich seiner Würde, mit anderen Starken des Landes im Ringkampfe sich zu messen. Die Quittungen kraftbegnadigter Landeskinder, die mit ihrem durchlauchtigsten Herrn den Ringkampf aufnahmen und für ihre zerrissenen Kleider aus der landesfürstlichen Kammer entschädigt wurden, beurkunden unterschiedliche Siege, die der starke Landesvater über die Kraftmenschen seiner Grafschaft davongetragen hat. Unter den vom Herzog Besiegten und großmüthig Entschädigten finden wir, außer des Erwalders Sohn, auch einen kraftbegabten Meraner namens Staffl und einen Passeirer, Jörg Prissler, der nach Meran berufen worden war, um seine thalberühmte Stärke mit der Kraft seines Landesherrn zu messen. Die Ringscene dürfte sich wol in diesem Hofe abgesponnen haben, dessen Gallerien für des Herzogs Gemahlin und Hausgenossen einen vortrefflichen Standpunkt für dieses einzige Schauspiel bieten mussten.

An der westlichen Mauer des Hofraumes erblicken wir etliche Denksteine eingemauert, mit welchen drei aufeinanderfolgende Kelleramtsverwalter v. Voglmayr ihren Landesherrn und damit wol auch sich selbst zu ehren bemühten.

An der linken Ecke des Hofraumes öffnet eine starke eiserne Thür ein kleines dunkles Gemach, welches das Schatzgewölbe der Burg repräsentirt. Hier ruht auf hölzernen Pflöcken eine große, eiserne Kasse, mit deren einstigem Inhalte wir uns heute wol ein Königreich kaufen könnten. Es ist die Kasse der alten landesfürstlichen Salzmaier von Hall, mit den Wappen Kaiser Maximilians I. geziert, ein Meisterwerk von Schlosserarbeit, dem selbst Herr von Wertheim die Einbruchssicherheit zuerkannt hat. Leider ist diese vortreffliche Eigenschaft der tadellos leeren Kasse für unsere Burg von keinem erheblichen Nutzen.

Die eiserne Thür rechts vom Thore öffnet uns das Vestibul, in welchem wir eine sogenannte Reistruhe des 16. Jahrhunderts, mit den Wappen der tirolischen Edelgeschlechter Hendl und Wolkenstein geziert, finden. Das Vestibul erhält südseitig sein Licht durch das Fenster, welches von der alten Burgrebe, die jedes Jahr Meran die Trauben schenkt, umschlungen und beschattet wird. Aus der gelangen wir über eine granitene Treppe, an deren Ge-

länder wir als Füllung dasselbe Ornament angewendet finden, welches den Wehrgang ziert, hinauf auf die Gallerie und den Wehrgang. Dieser ist durchaus mit rankenartigen Verzierungen in Braun, Grün und Roth geschmückt. An einer Wand ist in dieses alte Wanddekorativ eine Hirschjagd, an der anderen Wand ein Vogelfang hineingemalt. Die Vorstellung der Jagdscene ist vollkommen erhalten. Der glückliche Jäger erlegt mit seinem Spieße den von Hunden gehetzten Hirsch und der nachfolgende Jagdgeselle verkündet befriedigt das Ereignis mit dem Tone seines Hornes. Während hier die „hohe Jagd" dargestellt erscheint, erinnert die darunter angebrachte Vorstellung des von Hunden gejagten Hasen an die „niedere Jagd".

Die an dem Vogelfang sich vergnügende Dame im rothen Kleide scheint die Erzherzogin Eleonore von Schottland selbst vorzustellen, welche von ihren Zeitgenossen als eifrige und glückliche Freundin der Jagd gepriesen wird. Sie trug, wie wir aus einer Rechnung ihres Hofschneiders erfahren, so wie in diesem Bilde, „ein rothen guldein Rock, oben um und um die Erbl mit Hermelin verbremt."

Unter Denen, welche die Gemahlin Erzherzogs Sigmund als Meisterin in der von den vornehmen Damen des 15. Jahrhunderts mittelst eigens abgerichteter Sperber und kostspieliger Habichte [1]), des sogenannten Federspiels, betriebenen Jagd auf Vögel gepriesen haben, befindet sich namentlich die Kaiserin Eleonora, Gemahlin Kaiser Friedrichs III. und Mutter Kaiser Maximilians I. Ich kann mir nicht versagen, den darauf bezüglichen interessanten Brief derselben an die Gattin Erzherzogs Sigmund hier mitzutheilen. Die Kaiserin schreibt: „Der Neudecker hat mir gesagt, wie ihr euch zu der Beitz zurichtet. Das Gleiche thue auch ich mit Bereitung des Federspils. Aber wir thuen den Wachteln nit viel schaden, sie haben Solder (Fluren), da sie bisher sicher sein gewesen von unsern Sparbern. Liebe Schwester! Ich hör, ihr seid gar ein guet Meisterin. Ich begehr nun auch gelernt zu werden in der Waidmannschaft. Ich hab mein Kunst zu Wien all vergessen, daß ich von neuem lernen muß." Am Schlusse ihres Schreibens bemerkt noch die Kaiserin: „Mein Sun (der spätere Kaiser Maximilian I.) ist von der Genad Gots gesund und hat auch Liebe zu dem Federspil. Ich hoff, er wird ein edls Herze haben."

---

[1]) Welch' hohen Preis solche Habichte hatten, erhellt aus einer Abgabe des Abtes von Marienberg, welcher jährlich einen Habicht oder als Äquivalent einen Ochsen nach Schloss Tirol zu liefern hatte.

Die Malereien mit den dargestellten Jagdscenen am Wehrgang waren im Laufe der Zeit wiederholt mit Kalk übertüncht worden und mußten erst durch sorgfältige Wegnahme der Tünche blosgelegt werden. Die erste Übertünchung geschah jedoch erst nach 1634, da diese Jahreszahl unter der Tünche in die Malereien hineingekritzelt vorgefunden wurde. Die Bloslegung und Restaurirung derselben wurde von Maler Konrad aus Innsbruck mit großem Geschick bewerkstelligt.

Betreten wir nun die Wohnräume selbst, die von der Gallerie durch eine ebenfalls eiserne Thür abgeschlossen sind. Die Eisenthüren der Burg sind sämmtlich von starkem geschmiedeten Blech, verstärkt durch sich kreuzende, in ihrem Berührungspunkt mit facetirten Buckeln befestigte Eisenstäbe.

Vom Vorhause, in welches wir zuerst gelangen, kommt man in die Kaiserzimmer, in die Kapelle und in die Jungfrauenkammer. (Ich benenne die Lokalitäten, wie sie im ältesten Inventar der Burg verzeichnet erscheinen.) Über der Thür, welche in die Kaiserstube führt, sehen wir eine prachtvolle Wappentafel mit dem vollständigen Wappen von Tirol, dem rothen Adler in silbernem Felde, und als Helmzier zwei schwarze Flüge, von einer goldenen Binde mit ebenfalls goldenen Lindenblättern daran umschlungen. Als fromme Leute wollen wir jedoch zuerst die Kapelle besehen.

Die Kapelle ist hier, wie auf Schloss Reifenstein, lediglich durch ein Gitter vom Vorhause abgetrennt und bildet gewissermaßen die Absis desselben. Die kleine, jedoch hoch überwölbte Kapelle wird durch zwei gothische Fenster erleuchtet, in deren stilgerechten Verglasung die Wappen von Oesterreich und Tirol in ihren heraldischen Farben glänzen. Fensterstöcke und Fenster sind neu, letztere ein Geschenk der berühmten Glasmalerei-Anstalt von Innsbruck. Die Fensterstöcke wurden nach der vom Oberbaurath Freiherrn v. Schmidt gegebenen Zeichnung verfertigt. Als später bei der Öffnung eines zugemauerten Fensters einzelne Stücke der ursprünglichen Fensterstöcke der Kapelle zum Vorschein kamen und sie mit der neuen Arbeit verglichen wurden, fand es sich, dass die alten und neuen Stücke in der Profilirung vollkommen genau übereinstimmten.

Das al fresco gemalte, die Kunst der Meraner Maler jener Zeit charakterisirende Altarbild hat sich durch einen besonderen Zufall intakt erhalten. Es war nämlich durch ein vorgestelltes Altärchen Jahrhunderte lang vollkommen verdeckt, und Niemand ahnte, dass dahinter ein Freskobild sich befinden könnte. Eine urkundliche Nachforschung über die Burg von Meran führte mich auf ein Aktenstück

vom Jahre 1631 und dieses Aktenstück zur Entdeckung des genannten Bildes. Am 29. April des genannten Jahres berichten nämlich Präsident und Kammerräthe o. ö. Lande zu Innsbruck an Erzherzog Leopold von Tirol: es sei im Dezember des abgelaufenen Jahres der Bischof von Chur in Visitationsangelegenheit in Meran gewesen und habe bei dieser Gelegenheit die Kapelle des Kelleramtshauses daselbst geweiht, und zwar zu Ehren der heiligen Oswald und Konifrid, den Altar aber habe er zu Ehren Unser Lieben Frauen, auch St. Johannes des Täufers und St. Leopoldi konsekrirt. Nachdem nun keine Altartafel vorhanden, sondern nur ein Kruzifix und die Bildnisse von Unser Frauen und St. Johannes an die Mauer gemalt seien, so sei dafür gehalten worden, Se. Durchlaucht werde auf gehorsamste Erinnerung eine Altartafel mit einem gemalten Bilde dahin zu machen verordnen. Über ihren Auftrag hätten die Kelleramtsleute durch den „in der Kunst genugsam erfahrnen Maler" Christoph Helfenrieder eine Visirung zum Bilde und zum Altare machen lassen, und der Überschlag der Kosten belaufe sich für das Gemälde auf 150 fl. und für die Tischlerarbeit auf 50 fl. Der Eingabe wurden Helfenrieders Skizzen zum Bilde und Altar beigelegt. Ein anderes Schriftstück besagt, dass die Herstellung des erbetenen Altars mit dem Bilde wirklich bewilligt wurde. Das Schriftstück konstatirte also, dass hinter dem Altare 1631 ein Freskobild sich befand [1]).

An der Epistelseite erblicken wir ein beachtenswertes Wandgemälde, St. Oswald und St. Konifrid, mit dem Monogramm eines unbekannten Meisters A. R. aus dem 15. Jahrhundert [2]). An einem zierlichen eisernen Träger hängt ein in Kupfer getriebener und mit figuralem Schmuck versehener Weihbrunn-Kessel, ein von Antiquaren viel umworbenes Stück [3]). Zwischen den vier alten Leuchtern steht auf der Mensa des Altares das meisterhaft in Holz geschnittene Bildnis des Drachentödters St. Jörg, eine treffliche Bildhauerarbeit

---

[1]) Das von Helfenrieder gemalte Bild wurde vom Stadtmagistrate kürzlich der Kapelle am Vigili-Joche, Gemeinde Naturns, geschenkweise überlassen.

[2]) Zur Zeit, in welche das Bild fällt, finde ich urkundlich in Meran den Maler Andrä 1450, den Maler Ambros 1495; später, 1503, Hans Schnatterpeck, 1512 den Maler Thomas. Vor diesen erscheinen in dem mit Malern stets versehenen Meran urkundlich folgende Maler: 1291 Henricus; 1342 Cristoforus; 1351 und 1363 Henricus; 1369, schon † 1393 Fridlin; 1378—1388, schon † 1427 der im Thiergarten wohnende Meister Konrad.

[3]) Derselbe war Privateigenthum Schönherrs und befindet sich jetzt in meinem Besitze.*

des 15. Jahrhunderts. Die Malerei unter dem größeren Altarbilde, Mariä Empfängnis und die Geburt Christi vorstellend, gehört einer späteren Zeit an. An den Ecken der Altartreppe erheben sich zwei reichornamentirte spätgothische Kerzenstangen, welche jedoch, wie die öl- und dochtlose Lampe, die vermöge einer noch 1580 wirksamen Stiftung ein „ewiges Licht" hätte vermitteln sollen, die ganze Kapellenbeleuchtung der Sonne überlassen.

Die Kapelle wurde nach den vorhandenen Inschriften wiederholt restaurirt, und zwar 1587, 1699, 1776.

Die dekorative Bemalung der Gewölberippen, welche man der neueren Zeit zuschreiben möchte, muss ich als eine alte bezeichnen. Jedenfalls bestand die Bemalung schon 1587, da sie nach der Wegnahme des 1631 gesetzten Altärchens auch an der dadurch frei gewordenen Fläche zum Vorschein gekommen ist.

Bis auf die neuere Zeit hatte diese Kapelle ihren eigenen Kaplan. Große Geister aber waren diese Burgkapläne offenbar nicht. Von den Kaplänen älterer Zeit (16. Jahrh.) erwähnen die Urkunden überhaupt nur zwei, den Herrn Antoni und Herrn Ulrich Zistl. Dieser war vom Kelleramtsverwalter zu Tirol, nachdem „der nächst gewesene Kaplan der Kelleramtskapelle bei St. Oswald, weiland Herr Antoni, ertrunken", der Regierung zu Innsbruck als dessen Nachfolger empfohlen worden. Vorsichtig wie die Regierung zu Innsbruck allzeit gewesen ist, wollte sie jedoch zuerst Gewissheit haben, „ob Herr Zistl eines exemplarischen priesterlichen Lebens und Wandelns, auch der wahren katholischen Religion zugethan und nicht mit einiger Sekt sich befleckt, zudem auch nicht etwa einen Anhang hab". Das Bedenkliche an dem Mann war nämlich, dass er, wenn auch mit Bewilligung des Herrn Prälaten, aus dem Kloster Fürstenfeld in Bayern getreten war. Die Regierung stellte nun zwar Herrn Zistl als Kaplan an, beauftragte jedoch den Kelleramtsverwalter zu Tirol, auf ihn stets gute Achtung zu haben. In dieser Kapelle wurde, wenn auch nicht der Gräfin Margaretha von Tirol, doch manch fröhlichem Meraner Kind der kirchliche Segen zum ehelichen Glücke zu Theil. So verzeichnet Johann von Goldrainer in seinem Tagebuche folgenden Trauungsakt: „Den 22. November 1801 hat meine Nieß Maria Anna von Goldrainer Hochzeit gehabt mit Alois von Strobl zum Stain und Wiesenegg, Tiroler Landmann und k. k. Kelleramtsverwalter an Meran, welche Abends um 6 Uhr in der Kelleramtskirchen zusammengeben worden vom dortigen Herrn Kaplan Erlacher. Zugegen mit mir (Johann von Goldrainer) waren Herr

von Prack, Herr von Weber, Herr Exabbé Schranzhofer, Herr von Guggenberg med. Dr. und Fräulein Nannette von Goldrainer“ [1]).

Von der Kapelle führt ein kurzer schmaler Gang unmittelbar in das Schlafzimmer der Landesfürsten, in welches wir aber auch vom Vorhause aus durch die mit altem Beschläg und dem Wappen von Tirol gezierte Thür gelangen.

Die große Schlafkammer ist mit einer tiefgebräunten kräftigen Täfelung ausgestattet, der Fußboden jedoch ungedielt und aus bloßem Estrich bestehend. Die Fensterflügel sind, wie alle Fenster der Burg, mit Putzenscheiben verglast und werden, wie die „Schubbretter“, beim Öffnen nach rechts und links in die Mauer zurückgeschoben. Die Schlafkammer ist möblirt mit einer zweispännigen gothischen Bettstätte, zu deren Montirung alte Linnenstoffe mit eingewirkten Verzierungen und der immer wiederkehrenden Inschrift „amor“ in gothischen Minuskeln und eine Decke mit sehr alter Stickerei verwendet wurden [2]). Neben dem Bette hängt über dem alten Klappstuhle an der Wand ein früher der Kapelle des Schlosses Annaberg angehöriges Gemälde aus dem Jahre 1520. In der einen Ecke des Zimmers steht ein mit dem im 15. Jahrhundert beliebten Flachornament gezierter Kasten. Ober demselben hängen zwei tadellos erhaltene Heiligenbilder eines guten Tiroler Meisters aus der maximilianischen Zeit. Das eine stellt St. Christoph, das andere den heiligen Sebastian vor, welcher die Pfeile, mit denen die Maler späterer Zeit seinen nackten Leib spickten, in der Hand hält und damit seinen Märtyrertod hinlänglich andeutet.

Ein besonders interessanter Theil dieses Zimmers ist der Erker mit den figuralen und dekorativen Tempera-Malereien von künstlerischem Werte. Figuren wie Ornamente sind der Farbe nach ganz in der Weise gemalt wie die Wandgemälde im Schlosse Runkelstein, nämlich mit schwarzen Konturen und weißen Lichtern auf grünem

---

[1]) Stammbuch des Georg Adam Aichner von Paschberg (Museum). — Der Adel Merans, der hier durch eine sehr ansehnliche Gesellschaft vertreten erscheint, war sich seines Standes wol bewusst und setzte sich gerne in den kühlen Schatten seiner Stammbäume. Die Herren von Meitinger erfreuten sich ja so hoher verwandtschaftlicher Beziehungen, dass sie, wie das Volk noch heute wissen will, in ihren frommen Gebeten die Mutter Gottes nie anders als Frau Base anriefen, wie auch ihrerseits die hl. Jungfrau, als sie einem Herrn v. Meitinger begegnete, nicht unterließ, ihn mit „Guten Morgen Herr Vetter“ zu begrüßen.

[2]) Dass diese Arbeiten Schönherrs Gemahlin mit unermüdlichem Eifer besorgt hat, soll wenigstens pietätvoll erwähnt werden.*

Grunde. Leider ist es noch Niemand geglückt, die Bedeutung des Bildes zu entziffern. Vielleicht ist es eine Vorstellung aus einer alt- oder mittelhochdeutschen Dichtung, oder aus einem Roman des 15. Jahrhunderts, welche Literatur in dieser Zeit eifrig gepflegt wurde und worin selbst die Gemahlin Erzherzog Sigmunds, Eleonora von Schottland, schriftstellerisch sich bethätigte. Ober dem Hauptbilde an der nördlichen Erkerseite erblicken wir den biblischen Schmiedmeister Tubalkain und den königlichen Harfenisten David in Ausübung ihrer Kunst begriffen; der eine hämmert auf den Ambos, der andere schlägt die Saiten seiner Harfe. Die zu diesen allegorischen Darstellungen gehörigen Spruchzettel besagen:

„Von Tubalkaines hamerklank
Ward musica erfunden und der
[gesank",

und:

„Herr David lobet gott also schone
Mit musica und seiner werten kunig-
[lichen krone".

Auch das erwähnte Hauptbild trägt eine Inschrift. So ist noch an dem einen Spruchbande deutlich zu lesen:

. . „gegrüßt ir frawen zart
Wes seint di kinder von hoher art".

Die Inschrift beim Hasen lautet:

„Gelück geet hir behendik, des däucht sich der schneck gemaint, das er mit seinem schlanken ainen hasen tet erlaufen."

Die nicht ganz vollendete Malerei an der Wölbung des Erkers beweist, dass der Künstler an der Vollendung seiner Arbeit, vielleicht durch seinen Tod, verhindert worden ist.

Die entgegengesetzte Seite des Erkers war sicher einstens ebenfalls mit Gemälden geziert, diese Wand wurde jedoch, wahrscheinlich im 17. Jahrhundert, ausgebrochen und vor den Erker gestellt, um so eine Sakristei für die Kapelle zu erhalten. Bei der Restaurirung der Burg wurde der Erker wieder in seinen alten Stand gesetzt, die neue Mauerfläche ober der Erkerthür aber mit dem Bildnisse des Kaisers Maximilian I. geziert. Dieses in Holz geschnitzte Reliefbild wurde zu Lebzeiten Kaiser Maximilians angefertigt und kam auf dessen Befehl in die Kapelle der Burg Haseck in Hall und von da über Verwendung des Statthalters Grafen von Taaffe gegen einen von der Stadt ausgestellten Revers in die Burg von Meran (1886). Das trefflich gearbeitete Bildnis ist tadellos erhalten und trägt noch die ursprüngliche Fassung [1]).

Von Interesse ist auch die spätgothische Thür, mit Heiligenbildern geziert und oben mit dem Zauberspruch **Ananisapta** versehen, dessen Erklärung die daneben befindliche Inschrift gibt. Die Anfangsbuchstaben der in derselben vorkommenden Worte geben nämlich, aneinander gereiht, das räthselhafte Wort **Ananisapta.** Die Inschrift lautet:

„Anthidotum nazareni anferat necem,
intoxicationes, sanctificat alimenta
poculaque trinitas alma."

Dieser Spruch ist auch an dem ehemaligen Freising'schen Kelleramtshause zu Kuens angebracht und dürfte daher auch gegen schädliche Einflüsse auf und durch den Wein gerichtet gewesen sein [2]).

Oberhalb der Thür, durch welche wir in die Kaiserstube gelangen, prangt das Wappen Schottlands, in derselben Weise und durch denselben Meister ausgeführt, wie das Wappen im Vorhause oberhalb der Thür zur Kaiserstube.

Die Stube, in welche wir, aus der Schlafkammer tretend, gelangen, ist die interessanteste und wertvollste Lokalität des ganzen Hauses. Es ist das Wohn-, Empfangs- und Speisezimmer der alten Landesfürsten. Es erhält sein Licht durch ein Fenster westlich und durch die Fenster des an der nördlichen Seite des Zimmers auslaufenden großen Erkers. Die mit Putzenscheiben verglasten

---

[1]) Vgl. Abhandlung IX, 235 N. 2.*

[2]) Thaler, Das Bisthum Trient I, 212.

und in derselben Weise, wie die übrigen Fenster der Burg verschließbaren Fenster haben Kreuzpfosten von Stein mit einer Art von Konsolen gegen Außen, welche ohne Zweifel zur Aufnahme von Blumentöpfen bestimmt waren. Die Fenster sind mit vorspringendem eisernem Gitter versichert, welches geöffnet werden kann und mittelst eines Marchschlosses geschlossen wird. Das Zirbelholzgetäfel der Stube ist an den Wänden sehr einfach. Der Oberboden ist sorgfältig konstruirt und gearbeitet. Die ungefähr 9 Zoll von einander liegenden Balken werden von einem Unterzug getragen, welcher seinerseits durch Konsolen unterstützt wird, welche, wie der Unterzug selbst, reicher profilirt sind, als die darauf ruhenden Balken. Der eigentliche Grund der Decke zwischen den Balken wird durch ein mit letzteren parallel laufendes Brett gebildet.

In auffälligem Kontraste mit der einfachen Täfelung der Stube steht der einst mit großem künstlerischen Aufwande ausgeschmückte Erker, dessen Malereien mit Ausnahme der reizenden Ornamente an der Bogenfläche des Erkers in Folge schlecht eingehaltener Bedachung durch Nässe und durch lange Vernachlässigung leider stark gelitten haben. In letzter Zeit gelang es jedoch den einsichts- und pietätvollen Bemühungen und Untersuchungen des zur Restaurirung der Malerei auserkorenen Malers August Mayr von Innsbruck alle Konturen, sowol der figuralen als dekorativen Darstellungen in den einzelnen Feldern aufzufinden und festzustellen, während die weitere Restaurirung bei der großen Einfachheit der Malweise keine Schwierigkeit mehr verursachte.

Der untere Erkertheil ist getäfelt und zerfällt in sechs Felder, welche der Künstler mit den Gestalten der sieben im Mittelalter gefeiertsten Männer der Geschichte und Sage zierte. Es sind dies König David, Hektor, König Artus, Gottfried von Bouillon, Karl der Große, Julius Cäsar und König Alexander. Jedes Bildnis ist mit einem Spruchbande versehen, dessen Inhalt die betreffende Persönlichkeit benennt. So lesen wir unter Anderem:

„David von gnaden die mir von gote cham,
todte ich den ungehairen kraftsamen starken Goliam."

„Hector der kiune man
hat die Kriechen gesieget an."

„Julius Aug. war auf erdtereich
Der erste Kayser in dem römischen reich."

Die beiden größeren Mauerflächen des Erkers sind mit figurenreichen allegorischen Bildern geziert. Das Bild an der westlichen

Seitenwand enthält eine Scene, welche offenbar auf die Vermählung Erzherzogs Sigmund mit Eleonora von Schottland sich bezieht. Die jugendlich schöne Gestalt Sigmunds prangt in schmucker Rüstung mit darüber geworfenem Herzogsmantel; seinen mit den Pfauenfedern gezierten Helm hält jedoch die ihm gegenüberstehende schottische Königstochter mit ihrem rechten Arm umschlossen, während sie ihre linke Hand auf das österreichische Banner legt. Der Erzherzog selbst hält mit seiner Rechten das Schleppkleid seiner Gemahlin, seine Linke stützt sich auf den Schild Neuösterreich, den sogenannten Bindenschild. Die übrigen Figuren erscheinen als Schildhälter und Gefolge.

Das Bild an der östlichen Wand enthält eine allegorische Darstellung mit einer zahlreichen am „Erenbrun" versammelten und an diesem Brunnen der Ehren sich erquickenden, ehrenfeste Freundschaft schließenden oder erneuernden Gesellschaft von Herren und Damen.

Die nordseitige Erkerwand und das Sterngewölbe hat der Künstler mit Jagdscenen aller Art meisterhaft ausgeschmückt.

Die Arbeit des unbekannten Meisters muss als eine der vorzüglichsten dieser Art bezeichnet werden. Figuren und Ornamente sind mit einer Meisterschaft entworfen und gezeichnet, dass sie nur einem Künstler ersten Ranges zugeschrieben werden können. Der an Motiven unerschöpfliche, genial und gewandt arbeitende Maler begann seine Arbeit in dem Fürstenhause offenbar mit der Ausschmückung dieses Erkers, da er hier mehr als im Erker der anstoßenden Kammer sein ganzes Können einsetzte. Bei der Leichtlebigkeit Erzherzogs Sigmund ist kaum anzunehmen, dass er noch lange Zeit nach der 1449 stattgehabten Vermählung einen Künstler beauftragen konnte, diese Herzensaktion zu verewigen. Die in der Zeichnung des Ehrenbrunnens so früh vorkommenden Motive der Renaissance sind daher zeitlich von großem kunsthistorischen Interesse.

An der Fensterseite des den Erker von der Stube trennenden ornamentirten Bogens trägt ein zierlich verschlungenes Spruchband die Inschrift ANEND. Dieses Wort, oder richtiger, diese zwei Worte: an (ohne) und End, haben die verschiedenartigsten Auslegungen erfahren. Die richtige Erklärung gibt uns hierüber ein Wappenstein am Rathhause in Hall aus der Zeit Erzherzog Sigmunds, auf welchem man neben dem Schild von Oesterreich die beiden Worte, und zwar heraldisch rechts das Wort AN und links das Wort END eingemeißelt erblickt. An End ist demnach der Wappenspruch Erzherzog Sigmunds und nichts Anderes, als eine Version der Devise-

Austria erit in orbe ultima. Ober dieſem Spruche findet ſich ein großes lateiniſches S, in welchem man das Monogramm des hier bethätigten Künſtlers erblicken wollte, das an dieſer Stelle aber ſicher nichts Anderes als den Namen des kunſtſinnigen Herzogs (Sigmund) andeutet.

In der ſüdweſtlichen Ecke des Zimmers ſteht der große, prachtvolle Ofen, der, wie ſeine Ornamentik beweist, für Erzherzog Sigmund eigens konſtruirt worden und darum in ſeiner Art von größtem Wert iſt. Auf einem gemauerten Unterbau erhebt er ſich in Form eines vierſeitigen Prismas mit darauf geſetztem mächtigen Cylinder, der faſt bis an den Oberboden reicht. Das vorne an den Ecken auf Widdern und einem Lindwurm ruhende Prisma beſteht aus reich und geſchmackvoll verzierten Kacheln mit grüner Glaſur, der weitere cylindriſche Aufbau aus gleichfarbigen Kacheln mit figuralen Darſtellungen. Die erſte Reihe von Kacheln enthält die Darſtellung der ſymboliſchen Jungfrau mit dem Einhorn, die zweite Reihe das Bildnis des deutſchen Kaiſers mit Reichsapfel und Schwert, die dritte Reihe den öſterreichiſchen Bindenſchild mit dem Helm und den Pfauenfedern darüber und unten rechts und links ein Schildchen mit dem Tiroler Adler und mit dem Wappen von Meran, die vierte Reihe den Ritter St. Jörg als Drachentödter, die fünfte Reihe Engel als Schildhalter. Die kleinen Schilde ſind unglaſirt, ausgeſpart und in dieſelben die Wappen der 13 öſterreichiſchen Lande gemalt. Nach dieſer Schilderreihe kommt das Geſims und ſchließlich eine zinnenförmige Krönung des ganzen Prachtwerkes. Einzelne Kachelreihen ſind durch reiche Ornamentik von einander geſchieden und es erhält dadurch das Ganze eine gefällige Gliederung. Der ganze Ofen iſt, mit Ausnahme zweier Figuren, die an den abgeſchrägten oberen zwei Ecken des Prismas über zwei Schildchen angebracht waren, vollkommen erhalten[1]).

Neben dem Ofen erblicken wir das im Inventar von 1518 angeführte „Credenztiſchlein“ durch ein der Zeit entſprechendes erſetzt und darauf allerlei intereſſanten alten Hausrath. Ebenſo ſtehen auf der um das ganze Zimmer ſich herumziehenden Bank verſchiedene alte Kaſſetten, darunter eine mit gepreſstem Leder überzogene und mit den Wappen von Oeſterreich und Meran und hübſchem Beſchläge geziert. Dieſelbe iſt von Sr. Excellenz dem Herrn Grafen von Meran nebſt einem anſehnlichen Geldbetrage der Burg geſchenkt

[1]) 1466 verfertigte Ulrich, Hafner von Regensburg, für Herzog Sigmund Ofen (Kop. Buch II. S., f. 3).*

worden. Eine zweite kleine mit Rosetten-Beschläg ist eine Widmung des Oberbaurathes Freiherrn von Schmidt. Beachtenswert erscheint uns auch ein altes mit Eisenblech überzogenes und fußlanges Trühlein mit reicher in das Eisenblech getriebener Ornamentirung.

Die nordseitige Wand der Kaiserstube schmückt das jedenfalls aus dem 16. Jahrhundert stammende, seltene und wertvolle Doppelbildnis Kaisers Maximilian und seiner Gemahlin Maria Blanca. Aus der Jugendlichkeit, in welcher hier Maximilian dargestellt ist, sowie aus der von ihm in einem Briefe an Freiherrn von Prüschenk[1]) entworfenen Schilderung seiner ersten Gemahlin glaubte man bisher schließen zu müssen, dass die ihm zur Seite stehende Dame Maria von Burgund sei, allein ein näherer Vergleich des Bildnisses mit anderen sicheren Porträts der Maria Blanca lassen keinen Zweifel, dass wir hier das Bildnis der zweiten Gemahlin Maximilians vor uns haben.

Eine Hauptzierde des „Kaiserzimmers" sind auch die zwei Wappentafeln, Alt- und Neu-Oesterreich, welche ober den beiden gothischen Thüren angebracht sind, die in das kleine Vorhaus und in die anstoßende Kammer führen. Diese Wappentafeln, von denen die eine das Wappen von Oesterreich, den sogenannten Bindenschild mit dem Pfauenbusch auf dem gekrönten Helm, die andere das altösterreichische Wappen mit den fünf goldenen Adlern enthält, gehören, wie die bereits früher beschriebenen, nach dem Urtheile des ersten Sachkenners, Fürsten F. K. v. Hohenlohe, durch ihre künstlerische Auffassung, durch den Reichthum und die Eleganz ihrer Formen, sowie durch die Ausführung der einzelnen Theile zu den besten mittelalterlicheu Kunstwerken dieser Art[2]).

Bemerkenswert ist auch die eiserne Wanduhr, welche, nach keiner Seite bedeckt, ihren ganzen Organismus durchschauen lässt. Der Laut ihres gemessenen Ganges und der Klang ihrer Stundenglocke unterbrechen die geisterhafte Stille der mittelalterlichen Stube und machen uns beinahe glauben, es wohne hier noch heute ein Erdenwaller eines längst vergangenen Jahrhunderts.

Werfen wir noch einen Blick auf den im Erker stehenden Tisch. Vor dem mit den Wappen Erzherzogs Leopold und seiner Gattin, der Mediceerin Claudia, gezierten alten Tintengeschirr und der alten, Stunde und Viertelstunde zeigenden Sanduhr liegt „das

---

[1]) Kraus Victor v., Maximilian I. vertraulicher Briefwechsel mit Sigmund Prüschenk, Freiherr v. Stettenberg. Innsbruck 1875.

[2]) Vgl. die Abbildung in Abhandlung I, 13*.

goldene Buch der alten landesfürstlichen Burg von Meran", auf welches wir bereits aufmerksam gemacht haben. Außer demselben bemerken wir eine bibliographische Seltenheit, den Roman Pontus und Sidonia, gedruckt 1548, mit 43 Holzschnitten, von denen die Hälfte dem Theuerdank entnommen sind. Dieses Werk erschien zuerst in Frankreich[1]), wurde von der Erzherzogin Eleonora, Gemahlin Erzherzogs Sigmund, des Erbauers dieser Burg, ins Deutsche übersetzt und unter ihrem Namen und mit der Widmung an ihren Gatten 1483 zu Augsburg gedruckt. Die hier aufliegende Ausgabe von 1548 ist ein Geschenk Sr. Excellenz des Herrn Grafen Hans von Wilczek, dessen Name von den Weingeländen des Südens bis zu den Eisregionen des Nordpols mit Recht hoch in Ehren gehalten wird. Sein Autograph ziert ebenfalls das „goldene Buch".

Ein anderer stärkerer Folioband, der auf dem Tische des Hauses liegt und dessen Einband dem 15. Jahrhundert angehört, ist ein Kopeibuch der Stadt Meran und enthält alle auf dieselbe bezüglichen alten Freibriefe und Privilegien.

Man braucht sich übrigens nicht an alle Landesfürsten zu erinnern, deren Freibriefe den alten Lederband füllen und welche dieses Zimmer betreten haben, die Erinnerung an Kaiser Maximilian, welcher hier so oft gewohnt hat, genügt, in dieser Stube eine historische Merkwürdigkeit zu erblicken. Andererseits machen ihr malerischer Charakter und das eigenthümliche Licht, welches in diese Räumlichkeiten fällt, es begreiflich, dass wir im Sommer gewöhnlich einen oder den anderen Maler darin beschäftigt finden, das dankbare Objekt für ein Kunstwerk zu verwerten. So malte hier Mayr jun. aus München vor etlichen Jahren mit Benützung des Zimmererkers ein sinniges Bild. Offenbar vergangener Zeiten gedenkend, sitzt ein Mann mit wallendem Barte in dem trefflich beleuchteten Erker, den gedankenvollen Kopf auf seine Rechte gestützt. Vor ihm liegen auf dem Tische verwelkende Rosen, sterbende Zeugen einstigen Glückes. Zu seinen Füßen kauert der Hund, wol als Symbol treuer Erinnerung gedacht.

Durch die mit reicher, zierlicher Schlosserarbeit bedeckte und mit originellem Sperrwerk versehene Thür gelangen wir wieder ins

---

[1]) Das französische Original führt den Titel: L'histoire du noble roy Ponthus, fils du roy de Galic et de la belle Sidoyne, fille du roy de Bretagne. Lyon. G. le Roy. v. J. Fo. In deutschen Ausgaben erschien das Buch 1509 und 1539 in Straßburg, 1548 mit 44 Holzschnitten von Hans Schäufelein und 1557 und 1568 in Frankfurt, 1587 und 1670 in Nürnberg. — Vgl. auch den Artikel „Heinrich Steinhöwel" in der Allg. deutschen Biographie.*

Vorhaus. Bevor wir jedoch das erste Stockwerk verlassen, wollen wir noch einen Blick in die Jungfrauenkammer und die Küche werfen. Die Jungfrauenkammer, so genannt von den Dienerinnen der hohen Damen, die in diesem Hause gewohnt, ist ein überaus einfaches Gemach, in welchem die Kammerjungfrauen unserer heutigen hohen Herrschaften sich etwas schwer zurecht finden würden. Unter der Erzherzogin Eleonora von Schottland bekleidete diese Charge Jungfrau Margareth, die in ihrer „schwarzen zwilchenen Schauben" hier ihres Amtes waltete. Nach einer im Rechnungsbuche der landesfürstlichen Kammer verzeichneten Ausgabe hatten diese Hofjungfrauen volle Berechtigung zum frommen Geschlechte gezählt zu werden. Der Kammermeister verrechnet nämlich 1465 28 Pfund Berner, welche er „den Jungfrauen in der Jungfrauenkammer" für 18.000 Paternoster, die sie für den erkrankten Landesherrn gebetet hatten, als Entschädigung für ihre fromme Bemühung bezahlte.

Das heutige Meublement der Kammer besteht außer einem hübschen Wandschranke aus zwei alten Klappstühlen, einem Kasten und einer großen Truhe mit interessantem Flachornament. Letztere ist ein Geschenk unseres gefeierten Landsmannes Franz v. Defregger, welcher, erfreut über die glückliche Restaurirung der alten Burg, diese Truhe in dieselbe gestiftet hat.

An der östlichen Langseite der Kammer hängen zwei in spätgothischer Zeit auf Holz gemalte Bilder, deren Vorstellungen dem Charakter einer Jungfrauenkammer vollends entsprechen. In dem kleineren erblicken wir ein mit den Jungfrauen der heil. Ursula gefülltes Schiff, dessen Landung sich etliche „frumbe" Landsknechte widersetzen zu müssen glaubten. Einer derselben spannt knieend seine Pfeilbüchse, woraus sich die Umständlichkeit ergibt, welche nothwendig war, um sich vor 400 Jahren schussfertig zu machen. Das andere größere, künstlerisch wertvollere und vorzüglich erhaltene Bild stellt die heil. Barbara in dem Augenblicke dar, in welchem sie von ihren Verläumdern zur Anklage vor ihren Vater geführt wird, welcher in seinem Amte als gestrenger Richter das Urtheil über seine Tochter zu fällen hat.

In der kleinen Küche, die hoffentlich mehr geleistet hat, als sich von der kleinen Räumlichkeit erwarten lässt, finden wir einen prächtigen gothischen Mörser, ein altes Pfanneisen und ein Paar primitiver eiserner Leuchter.

Durch eine enge, gewundene Treppe, welche die Begegnung zweier Personen, deren Umfang über ein bescheidenes Maß hinausgeht, etwas bedenklich erscheinen lässt, gelangen wir in das zweite

Stockwerk. Aus dem Engpasse der Burgtreppe tretend, werden wir hier durch einen fröhlichen Vorsaal überrascht, welcher durch die Fenster der das Vorhaus von der Gallerie trennenden Wand beleuchtet wird. Vor allem überrascht der prächtige Fliesenboden, der wie ein Teppich vor uns ausgebreitet liegt. Von den ursprünglichen Fliesen hatte sich nur mehr eine geringe Anzahl vorgefunden. Sie kamen in der anstoßenden Lokalität zur Verwendung, wogegen für den Vorsaal neue, jedoch genau nach dem alten Muster, angefertigt wurden. An der Holzwand der beiden nordseitig gelegenen Zimmer hängt eine alte Armbrust und ein mit Pfeilen gefüllter Köcher.

Eine an der ostseitigen Wand angebrachte Fensteröffnung, durch welche man einen Blick hinab in die Kapelle werfen kann, gewährte den einstigen Bewohnern des zweiten Stockwerkes die Bequemlichkeit, ihr Gebet auf dem kürzesten Wege an die Stufen des Altares zu bringen.

Das zweite Stockwerk zählt bergseitig zwei Wohnräume, ostseitig das Thurmzimmer und die „Knechtekammer", in die man von der Gallerie aus gelangt. Die beiden Thüren links im Korridor führen in die zwei mit schöner Täfelung versehenen Zimmer. Das kleinere westliche Zimmer ist mit einem gewissen Luxus ausgestattet. Die mit goldenen Nägeln befestigten Plafondleisten sind sämmtlich mit schönen Flachornamenten bedeckt; ebenso sind die Thüren in gleicher Weise ornamentirt. In der Mitte des kleinen Zimmers steht ein prächtiger gothischer Tisch, dessen echt gothische Form bereits zahlreiche Nachbildungen gefunden hat. Auf dem Tische liegt ein mit Elfenbein-Intarsien reich und geschmackvoll ausgestattetes Schachbrett aus der Zeit der Renaissance.

Die Perle dieses reizenden Zimmers ist das die östliche Wand desselben zierende Porträt eines burggräflichen Ritters aus der Zeit Kaiser Maximilians u. zw., wie uns die daran angebrachte Inschrift besagt, „Hildiprant Fuchs v. Fuchsperg, aetatis suae XXXI. MVcVII" (1507). Das Bild muss vermöge seiner lebendigen Auffassung, seiner strengen Zeichnung und seines warmen Kolorits jedenfalls einem deutschen Meister ersten Ranges zugeschrieben werden. Ist es, wie vielfach behauptet wird, ein Werk Holbeins, so müsste dies der ältere Holbein sein, dessen künstlerische Thätigkeit in diese Zeit fällt Hildebrand Fuchs gehört der Lebenberger Linie Fuchs an. Er war ein Enkel des Burgvogts auf Tirol, des Ritters Wolfart Fuchs von Fuchsberg, welcher mit der Erbtochter der Lebenberger auch Schloss und Güter von Lebenberg in seine Hand brachte. Hildebrand Fuchs

hatte in erſter Ehe Waldburg von Knöringen, in zweiter Adelheid von Pappenheim zur Frau.

Schenken wir der alten eiſernen Schlaguhr und dem 300jährigen Wandkalender noch einen Blick und treten wir in das anſtoßende größere Zimmer, welches, wie das Schlafzimmer im erſten Stocke, mit einem Erker verſehen iſt, deſſen Mauerfelder jedoch keinerlei Bemalung zeigen. Das Getäfel iſt an einzelnen Stellen, an den Thüreinfaſſungen und an den beiden Wandſchränken mit eingelegter Arbeit geziert. Das Zimmer iſt mit einigen hübſchen Möbeln ausgeſtattet, darunter zwei gothiſchen Truhen, von denen die eine nicht blos mit dem zeitüblichen Flachrelief geſchmückt iſt, ſondern auch mit eingelegter Arbeit, welche mit den an den Thüren und an den Wandſchränken dieſes Zimmers vorkommenden Intarſien übereinſtimmt. Ein Waſchkaſten mit gut geſchnitztem Handtuchhalter, Tiſch und Klappſtühle vervollſtändigen die Einrichtung. An der ſüdſeitigen Wand des Zimmers machen ſich zwei alte Porträts bemerkbar. Der Letzte aus dem alten Hauſe der v. Niedertor hat in Ermanglung von Nachkommen wenigſtens ſein und ſeiner Gattin Bildniſſe der Nachwelt hinterlaſſen wollen. Das Bild des erfolgarmen Ehemannes trägt die Inſchrift: „Am 4. tag Octobri des 1546 jar ward ich, Georg von Niedertor 20 jar alt und hat die geſtalt.“ Seine junge Gattin hingegen ſtellt ſich uns vor mit der inſchriftlichen Bemerkung: „Anno domini 1546. Suſanna von Niedertor, geborne Füxin, het dieſe Junkfrob geſtalt, als ſy ward 19 jar alt.“

Vom Vorhauſe aus gelangen wir in ein drittes Zimmer, das ſogenannte Thurmzimmer, im Inventar von 1591 als „Schreibſtübl“ aufgeführt. Dieſes kleine, aber poetiſch anmutende Gemach iſt mit Tiſch, Wandſchrank und einer kleinen reich beſchlagenen Truhe ausgeſtattet und mit einem Ofen verſehen, deſſen origineller Aufſatz an die älteſte Zeit des Hauſes erinnert. Durch das geöffnete Fenſter überblicken wir die fröhlichen Gärten der bergſeitig hauſenden Meraner mit dem ſtattlichen Thurm von St. Nikolaus im Hintergrunde. Auf dem Tiſche des anheimelnden Stübchens liegt eine Laute, ſaitenlos und ſtumm. Mit dem Leben zog auch das Lied aus dieſer Burg.

Anhang.

Über die Sage von der Trauung der Margaretha Maultasch in der Burgkapelle zu Meran.

Die alten Landesfürsten von Tirol besaßen schon anfangs des 14. Jahrhunderts in Meran ein Haus, welches ihnen, wenn sie von der einsamen Burg zu Tirol oder Zenoberg in das belebte Städtchen herabkamen, zum Absteigequartier gedient haben dürfte.

Im Stadtrecht von Meran vom Jahre 1317 erscheint König Heinrich von Böhmen, der Vater der Margaretha von Tirol, von unseren ungalanten Vorfahren die Maultasch genannt, bereits als Besitzer eines Hauses in Meran, vor welchem allein die Aschen, Forhen (Forellen), Barben und Dolben, oder was da gefangen wurde in den Gewässern der Passer oder der Etsch, verkauft werden durften. Dieses bergseitig gelegene Haus, welches vor König Heinrich dem Bürger Teng von Meran gehörte, stand gewiss nicht außerhalb der strengstens eingehaltenen Reihe der Bürgerhäuser und ist zweifellos das gegenwärtige Rathshaus, früher das Kelleramtsgebäude, welches bis 1806, wo es an den Fürsten Taxis abgetreten wurde, landesfürstliches Eigenthum gewesen ist.

In dem erwähnten Stadtrecht ist auch bereits vom Bau der Stadtmauer die Rede, welche mit ihren schützenden Armen die alten Meraner mit ihrem Geld und Gut umfangen sollte.

Die Geschichte dieser Mauer hängt mit der Geschichte der Meraner Burg enge zusammen, denn die Burg finden wir an und auf die Mauer gebaut. Das Alter der Burg kann also über das Alter der Stadtmauer auf keinen Fall hinausreichen. Die Meraner brauchten aber zur Herstellung ihrer Stadtmauer fast ebensoviel Zeit, als sie jetzt nothwendig haben, dieselbe wieder abzutragen, denn noch 1348 sah sich der Gemahl der Frau Margaretha von Tirol, Markgraf Ludwig von Brandenburg, veranlasst, einen Ausschuss der findigsten Köpfe von Meran zu bilden, welcher mit Rath Petermanns von Schenna, des weisen Burggrafen von Tirol, „besinnen und erfinden" sollte, wo der Graben um die Stadt zu führen wäre. Darnach war also die Ringmauer auch zu dieser Zeit noch nicht erbaut, denn wäre sie schon gestanden, so wäre die Richtung des Grabens, welcher immer unmittelbar an die Stadtmauer sich anschließt, schon gegeben gewesen. Was der von Ludwig von Brandenburg berufene Ausschuss der Meraner Bürger „besonnen und erfunden" hat, ist nicht bekannt; viel war es jedenfalls nicht, denn die Stadtmauer mit ihren Thoren und Thürmen wurde erst später

und innerhalb eines großen Zeitraumes hergestellt. Leopold IV. gestattete 1406 der Stadt „zu Vollbringung desselben Baues“ einen Zoll aufzurichten.

Mauer und Thürme waren noch 1512 nicht ganz ausgebaut. Eine Rechnung des Bürgermeisters von Meran, Hans Pehem (Böheim), „vermerkt, was Costung ist gangen auf den Thurm in die Stadtmauer hin“ [1]). Der Thurm am Vinschgauer Thor und die angrenzende Stadtmauer wurden gar erst 1584, und zwar vom Meister Niklas Noder, Maurer, erbaut.

Darnach ist es also unmöglich, dass unsere Burg zur Zeit, als Margaretha Maultasch in ihre zweite eheliche Blüte kam, schon existirt habe, da, wie schon bemerkt, die Burg an und auf die Stadtmauer gebaut worden ist, und es entfällt somit auch der Wert der Sage von der in der Burgkapelle stattgefundenen Trauung der fröhlichen Gräfin von Tirol mit dem Sohne Kaiser Ludwigs des Bayer, Markgrafen Ludwig von Brandenburg.

Zum Überfluss wollen wir noch nachweisen, wie diese Sage entstanden ist. Einem alten Chronisten von Bozen verdanken wir nähere Nachrichten über die Ankunft Kaiser Ludwigs des Bayer mit seinen beiden Söhnen und vielen Großen des Reiches in Meran und Schloss Tirol, um da die Heirat seines Sohnes Ludwig mit Margaretha Maultasch ins Werk zu setzen. Kaum hatte nämlich Frau Margaretha ihrem früheren untüchtigen Mann die Thür verschlossen, so hatte auch schon ein anderer Freier wieder angeklopft. Der Bozner Chronist erzählt den zweiten Heiratsakt der Margaretha Maultasch wie folgt:

„Am sontag den 10. des monats Hornung kamen der kayser Ludwig sambt den obgemelten herrn gen Meran und geschah also der handschlag und beyschlaf in gegenwart des kayserS und seiner vorgenannten herren von des kayserS sun, genannt marggraf Ludwig von Brandenburg, und frawen Margareten, kunig Heinrichs von Beham tochter auf dieselb sontag nacht auf Tyrol“ [2]).

Jakob Adam Freiherr von Brandis, welcher in seiner bekannten Geschichte der Landeshauptleute diese Stelle wiedergegeben hat, glaubte vielleicht, dieselbe deutlicher machen zu müssen und schrieb, es habe „in Beisein erzälter herrn zu Meran der handschlag und selbigen

---

[1]) Es ist dies der jüngst abgetragene Thurm am Ultner Thor neben dem Gymnasium.

[2]) Abgedruckt in Steyerer, Commentarii pro historia Alberti II. (Leipzig 1725), pag. 585.

abents auf Tirol´ der beiſchlaf" ſtattgefunden. Die nachfolgenden Geſchichtsſchreiber, welche Brandis als Quelle benutzten, erzählen nun alle dasſelbe, wogegen diejenigen, welche die alte Bozner Chronik ſelbſt eingeſehen haben, wie Burglechner und Steyerer, von einem Handſchlag in Meran nichts wiſſen.

Nach der auf Schloſs Tirol vollzogenen Heirat erfolgte in Meran, und zwar in der Behauſung des Biſchofs von Trient, die Belehnung der Neuvermählten durch den Kaiſer.

Der alte Bozner Chroniſt erzählt dieſen Hergang wie folgt:

„Am Montag darnach zu morgens ritt der kayſer mit dem prautigam und der praut von Tyrol gen Meran in des biſchofs von Trient behauſung. Alda ſetzet ſich der kayſer, angelegt in ſeiner majeſtet lehengewandt, und ſtund der herzog von Deck mit einem bloßen ſchwert in ſeinen henden ob den kayſer haltend, und der von Metzenhauſen, ein ritter, hielt das zepter und der Graus, auch ein ritter, hielt den apfl. Zwiſchen den zweien ſaß der kayſer und liehe (gab zu Lehen) der fürſtin und irem gemahel zwei land, Karnten und Tyrol."

Dieſe Belehnung würde nun gewiſs ebenfalls in der Burg von Meran ſtattgefunden haben, wenn die Trauung oder der „Handſchlag" der Margaretha Maultaſch darin vorgenommen worden wäre, denn dieſe Burg hätte doch ganz andere paſſendere Lokalitäten zu dem feierlichen Akte geboten, als das ſchlichte Haus des Biſchofs von Trient, jetzt des Frz. Fickenſcher Nr. 28 unter den bergſeitigen Lauben.

XXVII.

Kunstgeschichtliche Notizen.

1.

Über römische Bauten in Tirol.[1])

(1879)

Es gab und gibt sehr gelehrte Leute, die bei all ihrer sonstigen gründlichen Forschung in Betreff alter Bauten doch ein äußerst leichtsinniges Urtheil abgeben und der nächstbesten Ruine das Prädikat „Römisch" zu verleihen bereit sind. Ich habe diesen Aussprüchen und Behauptungen von jeher skeptisch gegenüber gestanden, namentlich wenn ein angebliches Kennerauge keinen Anstand nahm, aus der Struktur des Mörtels auf die romanische oder germanische Race der bei der Herstellung der Mauer bethätigten Mörtelbuben zu schließen. Ich halte weder den Mörtel, noch die Lagerung der Steine für ein nur halbwegs verläßliches Erkennungsmittel des römischen Maurers, denn so gut als man auch nach der Herrschaft der Römer aus Kalk, Sand und Wasser Mörtel zu bereiten verstand und ihn je nach den gegebenen Verhältnissen besser oder schlechter fabrizirte, so hat der Maurer auch offenbar noch weit ins Mittelalter hinein die Steine gerade so geschichtet und gelagert, wie dies der baukundigere Römer gethan.

Für das verläßlichste Erkennungszeichen römischer Bauten halte ich immerhin die sogenannten Buckelquadern, wie sie an den Ecken der ältesten Thürme vorzukommen pflegen, längliche Quadersteine, welche nur da, wo sie unter oder auf andere zu liegen kommen, behauen sind, während im Übrigen die dem Wetter zuge-

---

[1]) Bote für Tirol und Vorarlberg 1879, Extra-Beilage Nr. 234.

wendeten zwei Seiten ganz roh und buckelig belassen wurden. Dadurch blieben die durch den Meißel tiefer gelegten Fugen vom fressenden Wetter unberührt und erhielt das Mauerwerk die Jahrhunderten trotzende Festigkeit. So sehr die rauh gelassene Seite dieser Steine seit der Zeit ihrer Bearbeitung durch das Wetter benagt erscheint (die Buckelquader der Renaissance von gleichem Gestein sieht dagegen beinahe intakt aus), die Fugen zwischen den übereinander gelagerten Steinen schließen noch immer vollkommen.

Für diese Buckelquadern läßt sich selbst urkundlich ein hohes Alter nachweisen.

Man kann mit voller Gewißheit annehmen, daß ein großer Theil unserer Burgen einfach dadurch entstanden ist, daß an die einzelnen, auf strategischen Punkten zum Schutze der Straßenzüge angelegten römischen Befestigungen je nach Bedarf angebaut wurde. Diese römischen Befestigungen bestanden lediglich in einem starken freistehenden Thurme, dessen vier Ecken mittelst Buckelquadern aufgemauert wurden, und in einer Schutzmauer, welche wenige Klafter vom Thurme entfernt, u. zw. gewöhnlich im Achteck um denselben herum aufgeführt zu stehen kam. Reste solcher römischer Befestigungen finden wir unter anderen in Petersberg und Kropfsberg, wo sie als Vorwerke zu den neuen Schloßbauten benützt worden sind. Durch Anbau an römische Thürme entstanden dagegen beispielsweise die Schlösser Runkelstein, Landeck, Gufidaun u. s. w. Bei einzelnen Schlössern läßt sich sogar urkundlich die Zeit nachweisen, in welcher an den einzeln stehenden römischen Thurm angebaut wurde, so z. B. bei dem Schlosse Summersberg auf Gufidaun. Da stand 1329 nur ein vereinzelter Thurm, welcher, wie gerade seine Buckelquadern beweisen, römisches Bauwerk ist. In dem genannten Jahre nun gab König Heinrich von Böhmen dem Georg von Villanders, seinem Richter zu Gufidaun, die Erlaubnis, auf dem Berge, genannt Sumersberg, an diesen Thurm „ein Gesäß anzubauen". Dieser Erlaubnis zufolge baute Georg v. Villanders auch in der That um besagten Thurm seine Burg, denn im Jahre 1342 belehnte Margaretha von Tirol, genannt die Maultasch, den Hans v. Schlandersberg mit dem „newen Paw zu Gufidaun, genannt Summersberg, den Gori von Vilanders gebaut hat" und welchen Bau derselbe seiner, dem Schlandersberger angetrauten Tochter zum Heiratsgut verschrieben hatte[1]).

[1]) Vgl. Reg. 454 und 511 der „Regesten zur tirolischen Kunstgeschichte" (Ferd.-Zeitschr. III. F. 42. Heft 1898).*

Auch da, wo das heutige Schloss Schenna steht, stand einmal eine römische Befestigung, die jedoch in unbekannter Zeit zerstört worden ist. Der Beweis hievon liegt darin, dass Petermann von Schenna, der von Margaretha von Tirol hier eine Burg zu bauen ermächtigt wurde, keinen alten Bau vorfand, daher auch in der Baubewilligung der Landesfürstin dessen auch keine Erwähnung geschieht, dass aber anderseits im Schutte sich Buckelquadern vorfanden, welche Petermann zum Neubau verwenden ließ, weswegen diese Quadern an dem Schlosse lediglich als gewöhnliches Bausteinmateriale verwendet wurden und da und dort vereinzelt eingemauert erscheinen. Dies beweist aber auch, dass man die von den Römern der Buckelquader gegebene Bestimmung und deren eigentlichen Wert in dieser Zeit nicht mehr gekannt hat und rechtfertigt die Annahme, dass diese Quader das verlässlichste Merkmal römischen Bauwerks ist.

Wie sehr man sich aber täuschen kann, wenn man ein Bauwerk ohne das Merkmal der Buckelquadern als römisch bezeichnet, beweist die steinerne Brücke auf der Töll bei Meran. Dieses Bauwerk wird allenthalben als römisch bezeichnet, ist es aber nicht. Die alte bis 1517 an dieser Stelle gestandene Brücke wurde nämlich, wie urkundlich nachgewiesen werden kann, im genannten Jahre durch ein Hochwasser vollständig zerstört. In dem Auftrage der Regierung von Innsbruck vom 26. Jänner und 26. April 1518 an den Kellner Vinzenz Santner von Tirol und Ulrich Usenwanger, Zöllner an der Töll, wird der Neubau dieser Töllbrücke, welche durch den „Wasserguß ganz hingerissen worden", angeordnet, und zwar soll die neue Brücke „widerumb gewelbt" werden. Die jetzige gewölbte Steinbrücke ist somit urkundlich kein römisches Werk, sondern ein Werk des Jahres 1518.

2.

Die Kuratiekirche in Landeck.[1])

(1867)

Diese Kirche gehört bekanntlich zu den schönsten kirchlichen Baudenkmalen, welche unser Vaterland besitzt. Über die Zeit, in welcher dieses herrliche Gotteshaus entstand, sagt Staffler in seinem

[1]) Volks- und Schützenzeitung 1867, S. 737.

Werke über Tirol, es sei die Kirche am Ende des 15. oder Anfangs des 16. Jahrhunderts gebaut worden, was er aus der Jahrzahl 1506 schließt, die unter dem über dem Portal stehenden Madonnenbilde zu lesen ist. Es liegt uns nun eine Urkunde vor, welche den Zeitpunkt des Baues näher bestimmt und uns zugleich mit einem neuen Wolthäter und Förderer des Bauwerkes bekannt macht. Der Bau der Kirche wurde schon vor 1471 in Angriff genommen, der Hauptförderer des Werkes aber war unser Landesfürst Herzog Sigmund. Er hatte für die „Unser lieb Frauenkirche zu Angedar" vom Beginne des Werkes an den Weglohn zu Landeck zu diesem Zwecke überlassen. Im Jahre 1471 zog er die Einkünfte des Zolles wieder an sich. Da aber der Bau noch „nicht vollbracht" war, und er „vernahm, dass derselbe ohne seine Hilfe und sein Zuthun nicht möge vollbracht werden", so überließ er neuerdings den Überschuss des Weglohnes, welcher nach Abzug der Kosten für die Einhaltung des Weges sich ergab, für den Kirchenbau. Er befahl deshalb seinem Rath und Pfleger zu Landeck, Hilleprant Rasp, den Weglohn zu besetzen und einzuheben, und „in Gegenwart des Pfarrers und anderer" zu verrechnen. Das Geld solle dem Aichorn und Valentin von Podneu übergeben werden, „damit sie solch Geld nach dem nutzisten anwenden und verbauen sollen". (Statth.-Arch. Fragm. lib. V, 443.)

3.

Über den Bau der Pfarrkirche in Schwaz und deren Baumeister.[1]

(1886)

Die nahe bevorstehende Aufnahme der Pfarrkirche von Schwaz durch Dombaumeister Frhrn. v. Schmidt, welcher zu diesem Zwecke mit seinen Schülern am 19. Juli in Schwaz eintreffen wird, lenkt wieder einmal die Aufmerksamkeit auf dieses berühmte Bauobjekt des einst durch seinen Bergsegen zu hoher Blüte gebrachten Marktes Schwaz.

---

[1]) Bote für Tirol und Vorarlberg 1886 Nr. 154. — Vgl. darüber jetzt auch die Notizen K. Fischnalers in der Ferd.-Zeitschr. 40. Heft (1896) S. 209 f., 41. Heft (1897) S. 302 f. und Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße (1898), S. 24, welcher jedoch diese Notiz nicht kennt*.

Die Liebfrauenkirche zu Schwaz, eine der größten und in der Anlage einzig dastehenden kirchlichen Monumentalbauten Tirols [1]), wurde nach Angabe des in historischen Dingen gut unterrichteten Werkes von Staffler unter der Regierung Kaiser Maximilians I. zu Ende des 15. Jahrhunderts gebaut und 1502 eingeweiht [2]).

Der Historiograph von Brixen, G. Tinkhauser, ein äußerst gewissenhafter und verlässlicher Forscher, setzt dagegen den Bau dieser Kirche in die Zeit 1460—1465 und erwähnt, dass dieselbe im Jahre 1465 vom Salzburger Weihbischof Kaspar v. Bairuth eingeweiht worden sei [3]).

Dass die Kirche um diese Zeit erbaut wurde, dafür spricht wol auch der noch heute in derselben befindliche, sehr schön gearbeitete Taufstein mit der Jahreszahl 1470, denn die Möblirung einer Kirche pflegt dem Bau derselben nicht vorauszugehen.

Wir haben also über den Bau der berühmten Kirche von zwei in historischen Dingen gleich glaubwürdigen Männern so verschiedene Angaben über die Bauzeit, dass, wenn nicht beide von derselben Unserliebfrauenkirche sprächen, der Bau zweier verschiedener Kirchen angenommen werden müsste.

Im Nachstehenden soll nun versucht werden, die beiden so ganz divergirenden Angaben als richtig erscheinen zu lassen und dabei eine Erklärung der von allen unseren übrigen Kirchenbauten abweichenden Anlage mit vier durch drei Säulenreihen getheilten Schiffen zu geben.

Im März 1492 erhielt der Bildhauer Asum (Erasmus) in München von Kaiser Maximilian I. freies Geleit zur Reise nach Schwaz, um als „Werkmeister der Unserliebfrauenkirche den von ihm angefangenen Bau daselbst zu Schwaz zu vollbringen."

Maximilian schreibt am 25. März aus Zirl an die Regierung zu Innsbruck: „bekennen, das wir unserm und des reichs getreuen Asm (Erasmus), pildhauer von München, werkmeister unser lieben frauenkirchen zu Swatz von der diemutige bete, damit wir von seiner wegen angelangt sein, und besondern gnaden unser und des heiligen reichs frei, gestrack und ungevarlich sicherhait und gelait zwai jar lang, die nechsten nacheinander volgend wissentlich in kraft

---

[1]) Eine nähere Beschreibung der Kirche sammt Abbildungen von P. Bertrand Schöpf enthalten die Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1863.

[2]) Staffler, Tirol und Vorarlberg I, 641.

[3]) Tinkhauser, Diöcese Brixen II, 552, 566.

diß briefs gegeben haben, alſo daz er ſich in unſer fürſtentumb der grafſchaft Tyrol und gen Swatz fügen, da ſein, den angefangen pau daſelbſt zu Swatz zu volbringen und in ander wege ſeiner zimblichen notturft nach allenthalben in unſern landen ſichern, handln und wandln ſol und mag von allermeniglich unverhindert. Und gebieten darauf allen fürſten ꝛc.“ [1]). Aus dieſem Schreiben erfahren wir alſo, daſs der Werkmeiſter, d. h. der Baumeiſter der heutigen Kirche von Schwaz der Bildhauer Erasmus von München iſt, daſs von dieſem der Bau begonnen und 1492 fortgeſetzt wurde.

So erklärlich es nun durch den gerade in der Zeit von 1460 bis 1490 genommenen Aufſchwung der Bergwerke von Schwaz iſt, daſs die 1465 vollendete und eingeweihte Kirche für die Ortsbevölkerung zu klein geworden iſt und einen Neubau oder eine Vergrößerung verlangte, ſo unwahrſcheinlich iſt es, daſs eine, kurze Zeit vorher vollendete Kirche ganz niedergeriſſen und der vorhandene Bau völlig unbenützt gelaſſen worden iſt. Gerade mit Rückſicht auf die ganz ungewöhnliche Anlage mit vier Schiffen, zwei mittleren größeren und zwei ſchmäleren Seitenſchiffen, geht nun meine Vermutung dahin, daſs der Werkmeiſter das Hauptſchiff und ein Seitenſchiff der vorhandenen Kirche beibehielt und daran ein neues zweites Hauptſchiff ſammt einem Seitenſchiff ſetzte. Er brauchte daher nur das eine frühere Seitenſchiff zu kaſſiren, die Kirche nach Oſten oder Weſten zu verlängern und im Falle dies — was mir unwahrſcheinlicher erſcheint — in weſtlicher Richtung geſchah, eine neue Façade vorzuſetzen [2]).

Meinem hochverehrten Freunde, Dombaumeiſter Baron Schmidt, wird es ein Leichtes ſein, bei der von ihm und ſeinen Schülern demnächſt vorzunehmenden Aufnahme des kirchlichen Bauwerkes von

---

[1]) Jahrbuch, a. a. O. Reg. 540 mit falſcher Einreihung zum Jahre 1496. — Aus Reg. 1223 (ebenda) geht hervor, daſs noch 1515 an der Pfarrkirche gebaut wurde.*

[2]) Die vielfach in Büchern ausgeſprochene Meinung, daſs die Bergleute eine eigene Kirche und von der übrigen Bevölkerung abgetrennt ihren Gottesdienſt haben wollten, und daſs deswegen der Kirche die Geſtalt einer Doppelkirche gegeben worden ſei, halte ich für völlig unbegründet. Gewerken, Berggericht und Knappen, kurz die zum Bergweſen zählenden Leute bildeten überhaupt die Bevölkerung von Schwaz, der Reſt derſelben brauchte keine eigene Kirche mehr. Die Knappen hatten wol ihren eigenen Altar, wie zu dieſer Zeit ſo viele Zünfte und Bruderſchaften auch ihre beſonderen Altäre hatten, allein eine kirchliche Abſonderung der Gläubigen im obigen Sinne fand in Schwaz ſicher nicht ſtatt.

Schwaz die Richtigkeit meiner Vermutung oder meinen baulichen Irrthum zu konstatiren.

Jedenfalls glaube ich mit obiger, im Statthaltereiarchiv dahier befindlichen Urkunde den Architekten der Pfarrkirche in ihrer heutigen Gestalt, sowie die Bauzeit derselben festgestellt zu haben.[1])

4.

Ein Geschenk Kaiser Maximilians I. an die Pfarrkirche zu Nauders und die St. Anna-Kirche in Graun.[1])

(1867)

Wir lasen jüngst, dass die Gemeinde Nauders im Begriffe stehe, ihre alte Pfarrkirche zu restauriren. Diese Kirche, welche erst in neuerer Zeit erweitert wurde, ist unter Kaiser Maximilian I. erbaut worden. Nach Vollendung des Baues, im Mai 1516, wendeten sich die Unterthanen von Nauders an den eben anwesenden Kaiser, zeigten ihm an, dass sie jetzt die Kirche ausgebaut hätten, aber nicht im Stande wären, sie zu „verglasen", daher sie ihn um eine Beisteuer bäten. Der Kaiser willfahrte der Bitte seiner Getreuen und befahl mittelst eines Schreibens, ddo. Nauders 30. Mai 1516, der Regierung zu Innsbruck, alsogleich ein Fenster nach einer, dem Schreiben beiliegenden Zeichnung machen zu lassen. In einer Nachschrift desselben Briefes sagt der Kaiser, er habe auch bewilligt, ein solches Fenster in die St. Anna-Kirche zu Graun zu geben, und befiehlt ein zweites gleiches Fenster anfertigen zu lassen. Das betreffende Schreiben des Kaisers nebst der in demselben erwähnten Zeichnung hat sich noch erhalten. Das Kirchenfenster ist der Länge nach in sechs, der Breite nach in drei Felder abgetheilt. In der Mitte des Fensters prangt der deutsche Reichsadler mit dem gol-

---

[1]) Wie die Regesten im Jahrbuch (a. a. O.) ergeben, dauerte der Schwazer Kirchenbau wenigstens bis 1537 fort (Reg. 1223, 2067). - Dombaumeister Freih. v. Schmidt rühmt den richtigen Gedanken Schönherrs in einer langen, mit einer Skizze versehenen Zuschrift aus Wildbad Brenner, 4. August 1886, über diese Frage als „ein Kraftstück ersten Ranges, lediglich auf dem Wege der Reflexion die Thatsache zu erkennen, dass die Umänderung des Grundrisses erst im Laufe des Baues, wahrscheinlich aus räumlichen Rücksichten erfolgt ist".*

[2]) Volks- und Schützen-Zeitung 1867, S. 707.

denen Vließe, im unterſten und im fünften Felde ſind die öſterreichiſchen Wappenſchilde angebracht. In den übrigen Feldern ſind die Verzierungen angedeutet. Da die Zeichnung (Federzeichnung) in Nauders gemacht und hiezu dasſelbe Papier wie zu des Kaiſers Brief benützt wurde, ſo ſtammt ſie wol aus der Umgebung des Kaiſers, wenn nicht von ihm ſelbſt her. Welcher Glasmaler die beiden Fenſter ausgeführt hat, iſt unbekannt. Die Beſorgung übernahm der Zöllner in der Finſtermünz.

5.

Ein kunſthiſtoriſcher Fund im Friedhofe zu St. Nikolaus in Innsbruck.[1])

(1867)

Aus Anlaſs der Neubauten im Friedhofe zu St. Nikolaus wurde die im vorigen Jahrhundert erbaute Maria Magdalena-Kapelle abgetragen. Als Altarſtein war in dieſem Kirchlein, wie ſich beim Abbrechen der Menſa zeigte, ein Grabſtein verwendet, welcher uns in künſtleriſcher und hiſtoriſcher Beziehung von Wert zu ſein ſcheint. Der Stein, ungefähr 5 Fuß hoch und 2½ Fuß breit, iſt röthlicher Marmor. Das in denſelben gemeißelte treffliche Reliefporträt ſtellt einen knieenden vornehmen Mann vor, welcher ſein Gebet zu der in den Wolken ſchwebenden Gottesmutter emporſchickt. Die ganze Figur iſt ſehr gut und beſtimmt gezeichnet, Kopf und Hände ſind mit großem Verſtändnis modellirt. Man ſieht auf den erſten Blick, daſs man es hier nicht mit einem gewöhnlichen Steinmetz, ſondern mit einem Künſtler zu thun hat. Rechts vor dem knieenden Manne erblickt man deſſen Wappenſchild, ebenfalls mit ſicherer Hand aus dem Marmor herausgearbeitet. Die lateiniſche Inſchrift lautet nach Ergänzung der vielen Abkürzungen wie folgt: „ . . Getzner patricius Hallanus utriusque juris doctor, posteaque caesarei senatoris officio inter tyrolensis patriae gubernatores annos XXVIII. integerrime perfunctus est, primus ex divi Maximiliani augusti consiliariis ipsum principem humanis exceptum morte secutus hic ex testamento sepelitur. Anno salutis MDXIX. die XVI. Feb. Vixit annos LX., menses IX., dies XI. Franciscus

[1]) Volks- und Schützen-Zeitung 1867, S. 437.

Getzner fratri carissimo v. f.“ Oberhalb des Bildes Getzners steht in einem Spruchbande: „Salva nos Jesu, pro quibus virgo mater te orat.“ Zu unterst am Grabstein sind die Wappen der vier mit den Getzner wahrscheinlich verwandten Familien Schrempf, Sigwein, Plasues, Nesius angebracht. Der am Grabstein abgebildete Getzner ist der in der Geschichte nicht unbekannte Dr. Johann Getzner, welcher mit Firmian, Wollenstein, Dr. Frankfurter, Blasius Hölzl, Karl Trapp ꝛc. unter Kaiser Maximilian I. die oberste Regierung zu Innsbruck bildete. Er gehörte dem alten Patriziergeschlechte der Getzner in Hall an, das neben den Kripp, Plasues, Füger, Schrempf, Sigwein, Hammersbach, Fuchsmagen u. s. w. Jahrhunderte fortblühte. Der Bruder des kaiserlichen Rathes Dr. Johann Getzner, Franz Getzner, welcher das besprochene Monument setzen ließ, erscheint 1524 als Bürgermeister der Stadt Hall. — Die Kirchenvorstehung von St. Nikolaus, welche in ihren Neubauten so viel Kunstsinn verräth, wird dem interessanten Grabsteine gewiss einen ehrenvollen Platz anweisen.

6.

Der Dekanatswiddum in Flaurling.[1])

(1867)

Dieser Bau wird allgemein als ein ehemaliges Jagdschloss des Kaisers Maximilian bezeichnet. Eine Urkunde darüber erscheint aber nirgends beigebracht und der Zweifel über diese Angabe wurde durch den Umstand verstärkt, dass so viele alte Gebäude als Lust- oder Jagdschlösser des Kaisers Max und des Erzherzogs Sigmund bezeichnet werden. Der Widdum in Flaurling war aber in der That ein Lusthaus des Kaisers Maximilian und auch des Königs Ferdinand. Das Gebäude entstand auf Kosten dieser beiden Landesfürsten, wie aus einer Urkunde des Statthalterei-Archivs hervorgeht. Als nämlich im Bauernkrieg 1525 die von Ranggen und Inzingen sich anschickten, den Pfarrer zu Flaurling „zu überfallen und zu plündern“, schrieb König Ferdinand durch die Regierung an Michael von Völs, Lamprecht Haun, Hans Neuner und Kaspar Kirchmayr,

---

[1]) Volks- und Schützen-Zeitung 1867, S. 714.

„daß sie allen Fleiß und Ernst ankehren sollten, damit sie (die Bauern) ihr Fürnehmen abstellen und den Pfarr- und Pfadhof unbeleidigt und unbeschädigt lassen, dieweil derselbe Pfarrhof Unser Herberg und Lusthaus auch den mehrern Theil mit Unseres Ahnherrn Kaiser Maximilians und unserm Dargeben erbaut ist." (Statth.-Arch., Miszellanea 105.)

7.

Zur Restaurirung des Rathhauses der Stadt Hall in Tirol.[1])

(1883)

Das Rathhaus der Stadt Hall in Tirol gehört in vielfacher Beziehung zu den wertvollsten Rathhausbauten des ganzen Landes. Der ernste monumentale Charakter und die malerische Wirkung der ganzen Baulichkeit machen auf den Beschauer einen überraschenden Eindruck. Es ist dieses Haus ein stolzer Rest der alten Herrlichkeit und Bedeutung, deren sich die durch ihren weit über die Grenzen des Landes hinaus sich bethätigenden Handel, durch ihre berühmte Saline und nicht weniger durch ihre Fröhlichkeit einst sich auszeichnende Stadt, oder wie der alte Chronist sagt: „das lustig, wol erpaut, vest stattl Hall"[2]) zu erfreuen hatte. In dem Hause wurde nicht nur das Wol und Weh der Stadt und vielfach auch des Landes selbst berathen; es war auch die Stätte der Fröhlichkeit, auf welcher mit Vorliebe die alten Landesfürsten sich eingefunden haben, so namentlich Kaiser Maximilian I. und Erzherzog Sigmund[3]).

Das Rathhaus der Stadt Hall stammt in seiner gegenwärtigen Gestalt aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Zu Zeiten Königs Heinrich von Böhmen, Vaters der Margaretha Maultasch, stand hier ein mächtiger Thurm, welchen der König der Stadt zum Geschenke machte. An diesen Thurm bauten die Haller ihr zwei Stock hohes Rathhaus so an, dass die vorspringende

---

[1]) Mittheilungen der k. k. Central-Commission IX. 3. Heft, S. XCV.*

[2]) Franz Schweiger, Chronik der Stadt Hall 1303—1572. Innsbruck, Wagner 1867.

[3]) „Anno domini 1436" erzählt der Chronist, „hat man dem jungen Fürsten Herzog Sigmunde die 3 tag in der vastnacht ain Bürgerstanz gehalten auf dem rathaus".

östliche Seite desselben und die südliche Front des Thurms einen rechten Winkel bildeten, welcher dann durch eine im Rechtecke aufgeführte, einerseits an den Thurm, anderseits an das Rathhaus sich anschließende Mauer zu einem stattlichen Hofraum gestaltet wurde. Der Grundplan gleicht somit jenem der Burg in Meran, wo der Hofraum in gleicher Weise gebildet erscheint. Auch ist hier wie dort die den Winkel zum Hofraum gestaltende Mauer mit Zinnen gekrönt.

Im Jahre 1536 geschah ein größerer Anbau an die östliche Thurmseite, wodurch das Gebäude nach dieser Richtung eine bedeutende Erweiterung erhielt. In diesen Theil wurde das Archiv der Stadt verlegt, für welches im ersten Stocke zwei große gewölbte Lokalitäten, welche licht, trocken und feuersicher sind, hergestellt wurden, während der zweite Stock dieses Zubaues eine Wohnung für einen Magistratsbeamten enthielt. Ebenerdig hat dieser Zubau eine Durchfahrt zu dem rückwärts gelegenen großen Markt-Anger, welcher jedoch in anderer Zeit, da die einst berühmten Haller Märkte ihre Bedeutung verloren haben, aufgelassen wurde. Auf diesem Anger wurde einst auch die Musterung der Landsknechte vorgenommen. Auch Graf Ludwig v. Helfenstein hat hier vor seinem für ihn so verhängnisvollen Zuge nach Württemberg eine Schar Landsknechte gemustert[1]).

Die Durchfahrt zum Anger wird nach vorn durch ein in spätgothischem Gewänge von Stein sitzendes großes Thor abgesperrt, über welchem der Stadtrath, und zwar wol schon bei Gelegenheit des Neubaues, dessen Zeit uns die im Thorbogen eingemeißelte Jahreszahl 1536 verräth, eine vorzüglich gearbeitete Statue von rothem Marmor in einer Nische anbringen ließ. Es ist eine fein modellirte ritterliche Gestalt, die Rüstung die der maximilianischen Zeit. Die Figur hält in der Rechten einen Streitkolben, welcher beim Beginn der Markttage bisher immer mit einem wol noch aus dem 15. Jahrhundert stammenden Schwerte vertauscht wurde. Die Figur steht auf dem mit ihr ver-

[1]) Graf Ludwig v. Helfenstein hatte bekanntlich eine natürliche Tochter Kaisers Maximilian I. zur Ehe, welche gewöhnlich auf Schloss Thaur bei Hall residirte. Ein von Baron von Hohenbühel, genannt Heusler zu Rasen, in Thaur aufgefundenes weibliches Porträt von der Hand eines sehr tüchtigen Meisters dürfte diese Dame vorstellen, da das Bild unverkennbar die Züge des erlauchten Vaters der Gräfin trägt und der Fundort die Annahme, dass das Bild die bedeutsame Frau vorstellt, bestätigt. Das schöne, wenn auch leider nicht sehr gut erhaltene Bild bewahrt Baron Hohenbühel auf seinem Besitze Altenzoll bei Hall.

bundenen Kapitäl einer Säule, ein Beweis, daſs ſie urſprünglich hier nicht geſtanden iſt. Die Sage, daſs ſie früher eine Brunnenſäule geziert habe, gewinnt dadurch an Wahrſcheinlichkeit. Die urſprüngliche Bedeutung der Statue anbelangend, halte ich dieſelbe für eine Roland-Statue. An dem Kapitäl iſt die Jahreszahl 1522 eingemeißelt.

An der Front des Anbaues vom Jahre 1536 wurden gelegentlich der jetzt vorgenommenen Reſtaurirung des ganzen Rathhauſes an ganz paſſender Stelle zwei große Wappenſteine mit den vollſtändigen Wappen von Neuöſterreich[1]) und Tirol angebracht. Ein vollſtändiges Wappen Tirols mit Helm und Helmzier kommt äußerſt ſelten vor; es ſind mir im Ganzen nur drei ſolche bekannt. Die beiden jetzt am Rathhauſe prangenden großen Wappenſteine waren einſt über dem ſogenannten Milſerthore[2]) der Stadt eingemauert und lagen ſeit dem Abbruch des Thorthurms in einem Keller des Rathhauſes. Der ſpeziell um die Reſtaurirung desſelben verdiente Bürgermeiſter Dr. Stolz hat ſie wieder ans Licht gebracht und der Vergeſſenheit entzogen. Die Wappen ſtammen, nach der Zeichnung zu ſchließen, aus dem 15. Jahrhundert und tragen noch die urſprüngliche Faſſung; die aufgetragenen Farben bedurften nur theilweiſe einer Ergänzung[3]). Das Wappen von Neuöſterreich trägt neben ſeiner Helmzier in gothiſchen Majuskeln die Inſchrift „An End“, deren Erklärung uns das Wappen ſelbſt gibt. Es iſt eine Umſchreibung des „Austria erit in orbe ultima“. Die Inſchrift „An End“ findet ſich auch in der Burg von Meran im Erker der Kaiſerſtube.

Wenden wir nun den Blick auf den älteren Theil des Rathhauſes, welches einfach und ernſt über die Zinnen der den Hofraum auf zwei Seiten einſchließenden Mauer hinausragt. Ein hübſcher Erker mit gothiſch profilirtem Fenſterſtock und mit alten Putzenſcheiben verglast, ziert die ſüdöſtliche Ecke des zweiten Stockwerkes. Unter demſelben befindet ſich ein vom erſten Stock aus zugänglicher Balkon mit eiſernem Gitter. Von ihm herab wurde

---

[1]) Der öſterreichiſche Bindenſchild wird in Urkunden und Akten der maximilianiſchen Zeit immer ſo bezeichnet.

[2]) Das Milſerthor wurde 1351 erbaut, „nachmals im 1550 jar höher erpaut, mit 4 ärker und ſchießwern, auch mit gmäl geziert“ (Schweigers Chronik).

[3]) Die Bemalung von Steinbildern, Figuren, Ornamenten und Wappen kommt im 15. und 16. Jahrhundert häufig vor, wie auch urkundlich belegt werden könnte.

das Marktgesetz zum Eingang des einst so berühmten Haller Marktes, zu welchem auch aus dem Reich die Kaufleute herbeiströmten, verkündet. Die in der Ecke des Balkons in Fresko gemalte Figur eines „Trumenslahers“ im Kostüm der Zeit Frundsbergs erinnert an den Trommelschläger, welcher das Marktpublikum auf die Verlesung des Marktpatents aufmerksam machte. An den Zinnen der den Hofraum auf zwei Seiten umschließenden Mauer prangen neun Wappen von Bürgermeistern der Stadt.

Ob diese Zinnen schon in alter Zeit mit Wappen geschmückt gewesen sind, ist mir nicht bekannt. Sitte war es hier dereinst jedenfalls, Zinnen mit Wappen zu zieren, denn es liegt mir ein Erlass Kaisers Maximilian I. vor, in welchem er den Münzmeister von Hall, Bernhard Beheim, ermächtigt, an die Zinnen des Amtshauses Wappen malen zu lassen. An den Zinnen der Hofmauer des Haller Rathhauses befanden sich vor der jetzigen Restaurirung die Reste der in den letzten vierziger Jahren daran gemalten Wappen, welche schlecht gewählt und noch schlechter, ja ohne jedes heraldische Verständnis gemalt worden waren. Nach der von Herrn Baron von Hohenbühel getroffenen Wahl wurden jetzt die Wappen von neun Bürgermeistern der Stadt Hall, und zwar drei aus dem 14., drei aus dem 15., zwei aus dem 16. und eines aus dem 17. Jahrhundert in chronologischer Reihenfolge in die Zinnenfelder gemalt. An der Zinne unmittelbar ober dem Thore aber prangt das nach einem alten trefflichen Holzschnitte gezeichnete Wappen der Stadt Hall mit der Inschrift in einem Spruchbande: „Der Stadt Hall Rathaus“ [1]).

Die einzelnen Wappen der Bürgermeister tragen in ihrer Stilisirung den Charakter der betreffenden Zeit und können in jeder Beziehung als mustergiltig bezeichnet werden. Die Zeichnung zu sämmtlichen Wappen lieferte Herr Schwarzenberger in der Glasmalereianstalt in Innsbruck, welcher mit Recht als Meister in diesem Fache gepriesen wird, während der sehr thätige Maler Mayr von Innsbruck sie mit Kraft und Saft in Fresko ausführte.

Mit Ausnahme des Madonnenbildes, welches an die Südfront des Rathhauses an die Stelle des schlecht gemalten und völlig

---

[1]) Das von Herzog Otto der Stadt verliehene Wappen zeigt „ain weißn volle salzkuefn, über sich stehend, oben weiter, unten enger und mit etlichen gelben raiffen punden“. Maximilian I. hat dieses Wappen „gepessert und geziert mit zwai gekrönten goldin lewen, die di salzkueffn halten mit paiden blattn und krallen“. (Schweigers Chronik.) — Vgl. auch Fischnaler, Wappenbuch der Städte und Märkte Tirols.*

ruinirten Bildes noch in Fresko gemalt werden muſs[1]), ist die Restaurirung des Rathhauses nach außen vollendet. Mit den bisher zu Gebote gestandenen Mitteln wurde das Möglichste geleistet. Der zum größeren Theile herabgefallene oder schadhafte Verwurf des ganzen Gebäudes wurde wieder hergestellt, und zwar wie es vor Alters üblich war, lediglich mit der Kreide gestrichen. Der theilweise abgefaulte Fensterstock des schönen Erkers wurde durch neue, in der Zeichnung den alten Theilen vollkommen entsprechende Stücke ersetzt, die Fenster überall mit Putzenscheiben verglast. Die mit alten guten Hohlziegeln neu eingedeckten Zinnen wurden mit dem bereits besprochenen Wappenschmucke versehen, die alten Wappensteine restaurirt, die Rolandstatue gereinigt, die Dachrinnen von Weißblech kupferfarbig angestrichen, der Balkon restaurirt, die Fensterläden allenthalben wieder in den österreichischen Farben bemalt. Auch ist bereits die Zeichnung zu dem Madonnenbilde hergestellt, welche die Südfront des Rathsgebäudes zu zieren bestimmt ist.

Zu den Kosten der Restaurirung hat die k. k. Central-Commission einen ansehnlichen Beitrag gespendet, ohne welchen die Restaurirung, welche heute der Bürger von Hall mit großer Befriedigung betrachtet, nicht so bald möglich gewesen wäre. Das durch die Restaurirung erweckte Interesse der Bevölkerung für ihr stattliches Rathhaus läſst annehmen, daſs nach und nach auch das ganze Innere stilgerecht restaurirt werden wird.

8.

Das Kohlegger'sche Haus in Innsbruck.[2])

(1885)

Dieses in der Herzog-Friedrich-Straße gelegene Gebäude hat in letzter Zeit durch die an demselben blosgelegten interessanten alten Malereien große Aufmerksamkeit auf sich gezogen und namentlich die Frage in den Vordergrund gedrängt, welche Familien in älterer Zeit die Besitzer dieses Hauses gewesen sein mögen. Dieser begreiflichen Neugierde wird nun mit Nachstehendem Rechnung getragen.

---

[1]) Hiebei wird ein von dem Hofmaler des Kaisers Maximilian I. Meister Ludwig Conreuter auf Holz gemaltes Madonnenbild zum Vorbilde genommen.

[2]) Innsbrucker Nachrichten 1885, 21. October.

Als urkundlich ältester Besitzer des Hauses erscheint Christoph Zeller. Ob derselbe mit dem Stadt- und Landrichter gleichen Namens, welcher 1557 Unterhauptmann von Kufstein wurde, identisch ist, läßt sich nicht konstatiren, doch ist es sehr wahrscheinlich. 1586 erscheint als Besitzer des Hauses Bartlmä Geiger, kais. Majestät Salzhändler in Linz. In welchem Jahre er das Haus des Christoph Zeller an sich gebracht hat, ist unbekannt. Nach seinem noch im Jahre 1586 erfolgten Tode fiel es dessen Schwiegersohn Hans Prandt, Pfleger der Herrschaft Weidenholz im Land ob der Enns zu, welcher es im gleichen Jahre an Philipp Lang von Langenfels, Kammerdiener Erzherzogs Ferdinand, und dessen Gattin Maria Scalabrin um 1445 fl. verkaufte. Philipp Lang, welcher bekanntlich eine bedeutende politische Rolle gespielt hat, behielt das Haus bis zu seinem Tode. 1621 erscheint diese historische Persönlichkeit als Burgpfleger. 1638 verkauften Gottfried Lang und die Kinder des Andreas Lang zu Langenfels, Ritter des Mauritius- und Lazarusordens, nämlich Maria Regina, Maximilian, Franz, Maria Elisabeth und Christina, welche Kinder der Genannte von zwei Frauen, Cäcilia Imhof und Elisabeth Grebner zu Wolfsthurn hatte, das Haus an Hans Peter Hirsch, Handelsmann zu Innsbruck, und dessen Frau Ursula um 3000 fl.

Das Haus war nach Philipp Lang an dessen Söhne Andreas und Gottfried Lang gekommen. Die Hirsch'schen Eheleute waren jedoch dem geschlossenen Kontrakt zuwider mit der Zahlung säumig, daher die Witwe des Andreas Lang das Haus neuerlich zum Verkaufe brachte. Dasselbe war auf 2700 fl. geschätzt. Es fand sich jedoch als Käufer nur Veit Steinhauser, welcher 2575 fl. bot und das Haus auch am 25. October 1649 zugesprochen erhielt. In der Steinhauser'schen Familie blieb dasselbe bis 1746, in welchem Jahre Anna Elisabeth Gump von Fragenstein, geborne Fritz, nach Ableben ihrer Mutter Maria Steinhauser als deren Erbin das Haus an Christoph Andrä Hibler um 5000 fl. verkaufte. 1773 kaufte dasselbe von Hiblers Erben Franz Karl Tendler, Bürger und Spezereihandelsmann um 6200 fl. Eine Tochter dieses Franz Karl Tendler, welche Erbin des Hauses wurde, heiratete den letzten Besitzer, den Kaufmann Oschlinger. Nach dem Ableben dieser Eheleute kam das Haus kaufsweise an die jetzigen Besitzer Kohlegger.

Die Wappen nun, wie sie aufgedeckt wurden, sind keine Fresken-, sondern Ölmalereien. Von dem in Öl gemalten Bildwerk konnte die Kalktünche leicht weggenommen, sonst musste diese bis zur Farbe sorgfältig abgeschabt werden. Mit größter Pietät wurde die alte Malerei

durch den Maler August Mayr restaurirt. Die Farbe des Grundes und der Kanten wurde genau wiedergegeben, wie sie ursprünglich war. Die, die Felder zwischen den Wappen ausfüllenden Feuereisen mussten nach den vorhandenen kenntlichen Umrissen völlig erneuert werden. Die Inschrift unter dem Doppeladler konnte noch nicht genau festgestellt werden, daher sie wie einige wenige Wappentheile unberührt gelassen wurde.

Nach dem Wappen zu schließen und nach dem großen, in einen Kreis gestellten Monogramm, welches als das Monogramm Kaiser Maximilians I. zu bezeichnen ist, scheinen die Malereien älter zu sein, als man annimmt. Der Name des jetzigen Hausbesitzers und die ihn umschließende Dekoration wurde an der früher unbemalten Stelle angebracht.

Mit der Wiederherstellung des Deckengemäldes an den Laubenbögen des Kohlegger'schen Hauses haben Innsbrucks Sehenswürdigkeiten zweifelsohne eine sehr wertvolle Bereicherung erfahren. Wir haben alle Ursache, allen jenen, die sich um die Erhaltung dieses alten Denkmals deutscher Kunst verdient gemacht haben, dankbar zu sein.

9.

Das Hölbling-Haus in Innsbruck.[1])

(1869)

Durch Restaurirung von Gebäuden wird, wie bei Gemälden, beinahe immer mehr verdorben als gut gemacht. Es ist diesfalls schon so viel gesündigt worden, dass man es als ein besonderes Ereignis bezeichnen muss, wenn einmal Etwas restaurirt wird, wie es restaurirt werden soll. Das ist nun bei dem durch seine prachtvollen Stuccaturarbeiten bekannten Hölbling-Hause am unteren Stadtplatze der Fall, und wir nehmen keinen Anstand, dasselbe in seiner Verneuerung als eine Hauptzierde von Innsbruck zu bezeichnen. Diesem Gebäude ist durch die Restaurirung in der That Heil widerfahren, und zwar dadurch, dass der Schmuck der Façade, soweit er erhalten war, belassen und nur das Fehlende von sehr geschickten Händen ersetzt wurde. Das Einzige, was wir an dieser Restaurirung ge-

[1]) Volks- und Schützen-Zeitung 1869, S. 625.

wünscht hätten, wäre die Wahl eines wärmeren Tones für die Grundfarbe.

Die alten Stuccaturarbeiten, welche für beide Façaden von einer Meisterhand entworfen und von geübten sicheren Arbeitern mit bewundernswerter Festigkeit an dem Hause angebracht worden sind, haben in den beschädigten Theilen eine so geschickte Ergänzung gefunden, dass alte und neue Arbeit sich nicht unterscheiden lässt. Die Arbeiter sind aus Italien verschrieben worden, wo die bei uns völlig ganz abhanden gekommene Kunst offenbar noch in Übung steht.

Das Hölbling'sche Haus, so genannt von seinem vorletzten Besitzer, hat seine letzte Umgestaltung in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erhalten, nämlich durch den damaligen Eigenthümer Professor und Oberschützenmeister Dr. Friedrich v. Payr. Im Jahre 1778, in welchem Dr. v. Payr das Haus erwarb, hatte es nämlich nach einem städtischen Schätzungsprotokolle nur drei Stockwerke, während es jetzt deren vier hat, und da die Stuccaturarbeiten offenbar für sämmtliche vier Stockwerke gleichzeitig ausgeführt wurden, so fällt die Arbeit in die Zeit dieses Besitzers, weil dessen Nachfolger es in dieser Gestalt schon übernommen hat. Was wir über die früheren Besitzer urkundlich gefunden haben, ist Folgendes: Vor 1570 besaßen dieses Haus die Ypphofer, zuletzt Hanns Kaspar Ypphofer. In der Folge erscheinen folgende Eigenthümer: 1570 Peter v. Molart, 1586 Peter v. Molarts Erben, 1605 Ludwig Freiherr v. Molart, Herr zu Reinegg und Rosendorf, Deutschordensritter, kaiserlicher Rath, Regent der o. ö. Lande, Erzherzog Maximilians Kämmerer, 1612 derselbe, 1642 Jonas Kuprian, 1664 Thoman Spän, 1665 Balthasar Schwarz, o. ö. Kammerkanzlist, 1777 Johann Fischers, k. k. Münzkassiers-Erben, 1778 Professor Dr. Friedrich von Payr, 1800 Cafetier Hölbling, 1846 Goldarbeiter Ghedina. Im vorigen Jahre kaufte das Haus für 30.000 fl. eine Gesellschaft, nämlich die Herren Neuhauser, Huter, Norz, Riedl, Zelger, Engl, Nußbaumer und Malfatti, welche ihm die besprochene, durch P. Huter geleitete Erneuerung angedeihen ließen. Die Restaurirung der Façade soll gegen 5000 fl. kosten.

10.

Die historische, Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung zu Hall in Tirol.[1])

(1890)

Das „lustig, wol erpaut und vest Stadtl Hall", wie der alte Chronist Schweiger die Salinenstadt am tirolischen Inn nennt, hat zwar seine festen Thürme und Thore schon vor Jahrzehnten für Licht und Luft eingetauscht, und der friedliche Schatten der Kastanie ist an die Stelle des kriegsmächtigen Grabens getreten, aber allen Zeiten trotzt die Fröhlichkeit und Rührigkeit seiner Bewohner, die in ihren manchmal krummen Gassen stets den geraden guten Weg geräuschlos zu wandeln gewohnt sind.

Wie sie uns früher mit der Hochquellenleitung, die ihnen weit weniger als der von Wind und Staub arg bedrängten Landeshauptstadt als Lebensfrage sich aufdrängte, mit dem blühenden Kindergarten und dem Gebäude für die gedeihliche Fachschule, wie mit vielen anderen größeren und kleineren, immer aber praktischen Unternehmungen überrascht haben, so verstanden die strebsamen Bürger es jetzt wieder, durch eine dankenswerte Leistung, eine „historische, Kunst- und Gewerbe-Ausstellung", fast ganz mit Objekten heimischer Provenienz ausgestattet, unser Interesse in Anspruch zu nehmen.

Man darf nun freilich nicht den Maßstab, nach welchem internationale Ausstellungen bemessen werden, nach Hall mitbringen; wer aber nicht mehr erwartet, als man von einer Provinzialstadt zweiten Ranges, die zu einer Ausstellung der Produkte vergangener und gegenwärtiger Leistungsfähigkeit sich erschwingt, billigerweise erwarten darf, dem bereitet das Haller Rathhaus, dessen interessante Räumlichkeiten die Ausstellungsobjekte umschließen, eine Überraschung. Ist doch schon das Rathhaus selbst eine Bauperle der alten Stadt, welche einen stets willkommenen Gegenstand der Studie für den Maler und der vollen Befriedigung für Freunde unverfälschten Alterthums bildet.

Treten wir nun durch das Thor der mit Zinnen bekrönten Mauer des kleinen Vorhofes und aus demselben über die granitene Treppe hinauf in die Ausstellungsräume, und zwar zuerst in

---

[1]) Feuilleton der „Presse" (Wien) 1890 N. 203. — Die Redaktion (Dr. K. Lecher) sprach mit Zuschrift vom 6. August 1890 dem Autor als „dem Altmeister im journalistischen Kunsthandwerk" ihren ganz besonderen Dank für „das so sachgemäße und schöne Feuilleton" aus.*

die beiden Archivräume, welche den hier untergebrachten historischen und altwertigen Kunstsachen einen besonderen Reiz verleihen. An der gothischen Wölbung, die in der Mitte der Räumlichkeit auf einer kräftigen Säule ruht, hängt ein gothisches Leuchterweibchen und ein Dutzend alter Zeichen der Haller Zünfte, darunter jenes der alten Stadtschmiede, das selbst einem Kunstschlosser des 16. Jahrhunderts keine Unehre gemacht haben würde. Ein vornehmer alter venezianischer Glaslustер mit farbenreichen Blumen kontrastirt wirksam mit den ernsten Zeichen des altbürgerlichen Handwerks, zu denen auch die mächtigen Zunftstangen gezählt werden müssen. An den Wänden der alten Archivräumlichkeiten finden wir wolgeordnet aufgestellt eine Menge von Kästchen und Kassetten mit Holz-Intarsien, darunter ein in Rom selbst verfertigtes und als päpstliches Geschenk bestimmtes größeres Kästchen, dessen Intarsien lauter Baureste des alten Rom mit trefflicher Perspektive darstellen; ferner die Porträts des Florian Waldauf von Waldenstein, des berühmten Protonotars Kaiser Maximilians I., und die Bildnisse zweier Bürgermeister von Hall, Paul Kripp, Vater und Sohn, 1540 und 1586, ohne Zweifel Werke von Haller Malern, die im 16. Jahrhundert als „Conterfeter" nicht unberühmt waren. Dass die so wolwollend dreinblickenden Stadtgewaltigen auch die Strenge neben sich walten ließen, davon belehrt uns eine Trophäe mit dem Gerichtsstabe und dem Streithammer der alten Stadtrichter und dem Schwerte des berufsthätigen Scharfrichters von Hall, unter dessen Hand bekanntlich auch das Haupt des Kanzlers Wilhelm Biener gefallen ist. Der daneben hängende alte Thorschlüssel der Stadt Hall verwischt glücklicherweise den ernsten Eindruck der historischen Justiz. Wenn ein apartes Vergnügen der Nachbarstadt Innsbruck alle Haller sammt und sonders dahin führte, übergab, wie erzählt wird, der Letzte, der die Stadt verließ, den Schlüssel dem Meßner von Loretto bei Hall, um den zuerst zurückkehrenden Mitbürger in die Lage zu versetzen, das Thor der lebensfrohen Stadt sich selbst zu öffnen.

Besehen wir uns nun die in Glaskästen untergebrachten Gegenstände kirchlicher und profaner Kleinkunst in Edelmetall (79 Nummern). Da fällt uns zunächst auf, dass in einer nichts weniger als reichen Stadt, in welcher wie überall fremde Händler und Alterthumsfreunde mit dem bestechende Glanze goldener Markstücke zum Verkaufe lockten, noch so manch vornehmes Stück, das die Kredenz einstiger reicher Haller Bürger zierte, sich erhalten hat. Unter den silbernen Schalen, Tassen, Bechern und anderen zierlichen Geräthen aus der Zeit der Renaissance ragen besonders hervor zwei silberne

und vergoldete Schiffspokale, mit silbernen Matrosen bemannt, ein großer, reich en relief geschnittener Elfenbeinkrug mit vergoldeter Fassung, eine silberne Taufschüssel mit Kanne und schöner, silbergetriebener Arbeit u. s. w. Ein silberner zierlicher Pokal, Nürnberger Arbeit, macht der ehrenfesten Zunft der Lederer von Hall, die an dem Erbstücke treu festhält, alle Ehre.

Durch Alter und Wert hervorragend sind die der Mehrzahl nach von den Kirchen der Stadt ausgestellten Paramente und sonstige Erzeugnisse kirchlicher Kleinkunst (57 Nummern). Ein Prunkstück ersten Ranges ist die an 25 Pfund schwere silberne Monstranze der Pfarrkirche, im reinsten gothischen Stile aufgebaut und mit Ausnahme des Fußes intakt erhalten. Verfertigt und gespendet von unbekannter Hand stammt diese an Größe und Silberwert wie an Schönheit der Arbeit kaum übertroffene Monstranze aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts. Zahlreiche Kelche verschiedener Kunstepochen, Reliquiarien, Meßkännchen, Rauchgefäße und silberne Reliefs, welche die Ausstellung zieren, lassen die Kirchen von Hall trotz vieler Verluste und Beraubungen als treue Bewahrer alter trefflicher Werke einheimischer Kleinkunst erscheinen. Aber auch in privatem Besitze findet sich noch manch schönes Stück, das den Kunstsinn nicht weniger als die Frömmigkeit der alten Haller kennzeichnet. Ein Flügelaltärchen mit Sgrafitto-Arbeiten in Elfenbein aus dem 16. Jahrhundert muss als eine Perle der Ausstellung bezeichnet werden.

Wenige Nummern (41), aber ein paar merkwürdige Stücke enthält die Abtheilung Zinn, Bronze und Eisen. Ein gothischer eiserner Schrank, einst Sakramentshäuschen der Stiftskirche, ist ein kleines Meisterstück eines alten Haller Schlossers. Ein besonders seiner Provenienz wegen interessantes Stück ist ein Kreuz von Schmiedeeisen mit dem in Bronze gegossenen Christusbilde. Wie schon der erste Blick auf das Dekorativ der Kreuzesbalken uns belehrt, stammt es aus dem 16. Jahrhundert, und wie geschichtlich erwiesen, zierte dieses schöne Stück noch im vorigen Jahrhundert das kunstreiche Eisengitter am Grabmale Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck, wo es den Aufsatz der Gitterthüren krönte.

Aus der Abtheilung Eisen seien noch erwähnt die großen Ofenplatten aus Gusseisen, die in ihrer Zusammenstellung einen Wärme-Apparat der besseren Zeit der Renaissance gebildet haben.

In dem mit Glas, Porzellan und Majolika gefüllten Glasschrank fesselt unsern Blick vor Allem ein großer prachtvoller Glaspokal, mit dem deutschen Reichsadler und dem Wappen der deutschen Fürstenthümer geschmückt, aus dem Jahre 1589, Eigenthum der vom

Protonotar Kaiser Maximilians I. gegründeten „Stubengesellschaft“ von Hall, welcher die Ausstellung noch andere wertvolle Stücke verdankt, so einen zweiten aus der im 16. Jahrhundert blühenden Glashütte von Hall stammenden Glaspokal und die alten prächtigen Wappenbücher mit den Wappen ihrer Mitglieder, welche die Wahrheit am liebsten im unverfälschten Wein und im geselligen Austausche der Meinungen ihr Vergnügen suchten, während heute die auf ihr Alter mit berechtigtem Stolze blickende Stubengesellschaft trocken und schweigsam um die Blätter der Tagespresse sich gruppirt.

Die alte textile Kunst (circa 30 Nummern) ist hauptsächlich durch die Brüsseler Spitzen kirchlicher Alben und durch Handarbeiten der erzherzoglichen Stiftsdamen, Schwestern Erzherzog Ferdinands von Tirol, vertreten. Unter diesen schon ihrer Provenienz wegen interessanten Arbeiten befinden sich prachtvolle Spitzen mit figuralen Darstellungen.

Der Glasschrank VII enthält Ansichten und Pläne der Stadt und einzelner Bauwerke derselben aus der Zeit 1556 bis 1848, der Schrank VIII seltene auf Hall bezügliche Druckschriften, Ledereinbände 2c., der Schrank IX außer den bereits erwähnten kostbaren Wappenbüchern den für Hall ausgestellten Freiheitsbrief Herzog Rudolfs IV. mit dem prachtvollen Reitersiegel, den Waldenstein'schen Stiftbrief, geschrieben von Hans Ried, dem Schreibkünstler Maximilians I., durch welchen der ritterliche Kaiser auch das „Heldenbuch“, eine Sammlung von 23 altdeutschen Dichtungen, kopiren ließ, endlich das 1509 verfaßte handschriftliche Heilthumbuch der Waldauf von Waldenstein'schen Kapelle mit den theilweise höchst wertvollen 145 Holzschnitten, welche in den Kodex eingeklebt und Unica sind.

Wir kommen nun zum letzten der zwölf inhaltsvollen Glasschränke. Er bezeugt die einstige numismatische Berühmtheit der alten Salinenstadt durch die hier geprägten Gold- und Silbermünzen, auf deren Gesammtbesitz jeder Münzensammler stolz sein könnte. Die von Erzherzog Sigmund 1478 begründete Haller Münze blühte bis 1809 und manches heute nur mit schwerem Gelde aufzuwiegende Stück ist aus ihr hervorgegangen. Auf den bescheidenen Kreuzer, welcher zuerst zur Ausprägung kam, folgte der Goldgulden, diesem 1486 der Thaler, welche Münze in der Folge alle deutschen Münzstätten acceptirten. Zu den schönsten Stücken der Haller Münze zählen die von Kaiser Maximilian I. geprägten Thaler und jene des Erzherzogs Ferdinand, welcher durch Einführung der Walze die Haller Münze zu besonderer Berühmtheit brachte. Der Erfinder des Walzenwerkes war Hans Vogler von Zürich, der, wie sein Sohn

Hans Vogler, Maler in Thaur bei Hall, versichert, nicht blos sein ganzes Vermögen auf diese Erfindung verwendete, sondern noch eine bedeutende Schuldenlast hinterließ, da er gerade zur *Zeit*, als seine erprobte Erfindung auch andere Potentaten, die Könige von Spanien und Polen und der Erzbischof von Salzburg, zu verwerten im Begriffe standen und der arme Vogler reiche Einnahmen zu gewärtigen hatte, mit Tod abging.

In Spanien hatte das zu nicht geringer Freude des Erzherzogs vom Könige eingeführte Vogler'sche Walzenwerk bereits die erfreulichsten Resultate geliefert. Die letzten Stücke, welche aus der Haller Münze hervorgingen, waren die Hofer- oder Sandwirts-Zwanziger, deren Wert Balthasar Hunold in seinen „Haller Spaziergängen" preist:

„War es doch solide Münze,
Was der schlichte Mann geboten;
Besser ist das Bauernsilber,
Als die herrischen Banknoten."

Nur ungern verlassen wir die anmutenden Räume des durch eine beachtenswerte gothische Eisenthür einbruchsicheren Archivs, welches in den Tagen der Ausstellung ungleich höheren Wert als den vergilbter Freiheitsbriefe und längst bezahlter Stadtrechnungen umschließt.

Der mit reichem Gebälk, zierlichem Getäfel und prächtigen Thüreinfassungen versehene Rathssaal der Haller Stadtvertretung, in welchem wir die Gemälde älterer Meister ausgestellt finden, ist wieder eine Sehenswürdigkeit für sich, ich möchte beinahe sagen, eine größere als die hier untergebrachten Ausstellungsobjekte. Wenn wir jedoch bedenken, dass die Wohnräume der reichsten Bürgerhäuser größerer Städte als Hall äußerst selten ein Gemälde alten oder neuen Kunstwertes aufzuweisen haben und goldene Rahmen mit billigen Farbendrucken und wolfeilen Photographien den ganzen bedenklichen Kunstsinn der Besitzer darstellen, so ist hier gewiss Nachsicht am Platze. Fehlt es doch auch nicht an einzelnen wertvollen Werken, von denen wir in erster Linie die altdeutschen Votivtafeln des Ritters Waldauf von Waldenstein und seiner Gattin Barbara Mitterhofer und den hochinteressanten Altarflügel aus der Waldauf'schen Kapelle, auf welchem wir ebenfalls die Bildnisse der genannten Rittersleute mit ihren irdischen Schutzheiligen, Kaiser Maximilian und Maria von Burgund, dargestellt sehen. Ferner sei noch erwähnt, ein großes gleichfalls altdeutsches Ecce homo von den Juden verspottet. Die im anstoßenden Gemache ausgestellten Bilder moderner Meister ge-

hören eigentlich nicht in die Haller Ausstellung, und wir begnügen uns daher mit der Erwähnung der stolzen Namen ihrer tirolischen Meister: Defregger, Karl Blaas, Alois Gabl, Mathias Schmid.

Über eine Treppe zu den oberen Räumlichkeiten des alten Rathhauses steigend, gelangen wir in den zur Zeit der einst berühmten Haller Märkte als Verkaufsausstellung von Pelzwaren benützten Saal, welchen aber erst das Ausstellungskomité repräsentationsfähig machen musste. Der den malerischen Charakter des ganzen Hauses theilende Vorraum des Saales ist mit Waffen und Wappenschildern, der Erker mit Glasgemälden geziert. Das große Waldauf'sche Wappenschild und das kunstfertig geschnittene v. Kripp'sche Wappen, noch mehr aber die farbenprächtigen Glasgemälde, welche Wappen der Stadt und vieler alter Haller Familien darstellen, ziehen hier unsere Aufmerksamkeit auf sich.

Mit dem Betreten des Saales gelangen wir in die Ausstellung mit welcher das moderne Hall uns zu erfreuen sich angelegen sein lässt. In der Erwartung, dass der Besucher diesen Theil zuerst besichtigen werde, ward dem Saaleingange gegenüber die von Heinrich Natter in Wien trefflich modellirte Büste Sr. Majestät des Kaisers, umrahmt von Pflanzengruppen in geschmackvoller Arrangirung, aufgestellt. Links davon erblicken wir die Porträts von Hofer und den beiden Haller Kriegshelden Speckbacher und Straub, mit Kriegsfahnen der Haller Schützen und alten Büchsen in ein Tableau vereinigt. Die den gewaltigen Saal füllenden Ausstellungsobjekte repräsentiren den heimischen Gewerbefleiß und die verschiedenen Lehranstalten und Institute der Stadt. Die Saline und der Salzbergbau sind durch Modelle, Pläne, Stufen, Werkzeuge, Salzproben 2c. vertreten; das Taubstummen-Institut stellte seine Lehrmittel und Schülerarbeiten, die Landes-Irrenanstalt Ansichten und Pläne des neuen, zweckmäßig eingerichteten Gebäudes aus; ein anderes Kabinet ist reizend dekorirt mit geschmackvollen Frauenarbeiten der Erziehungsanstalt zum heiligen Vinzenz von Paula und verschiedener kunstfertiger Haller Damen. Von den Gewerbetreibenden der Stadt sind namentlich die Tischler gut vertreten. Ein schöner, schmiedeeiserner Luster bezeugt die Kunstfertigkeit des Haller Schlossermeisters und ein sehr stattlicher Ofen aus grün glasirten, figural behandelten Kacheln im altdeutschen Stile beweist, dass auch das in älterer Zeit in hoher Blüte gestandene Handwerk des Hafners noch heute seinen Vertreter stellt.

Von besonderem Interesse ist in dieser Abtheilung die Ausstellung der k. k. Fachschule in Hall. Das reichhaltige Tableau der-

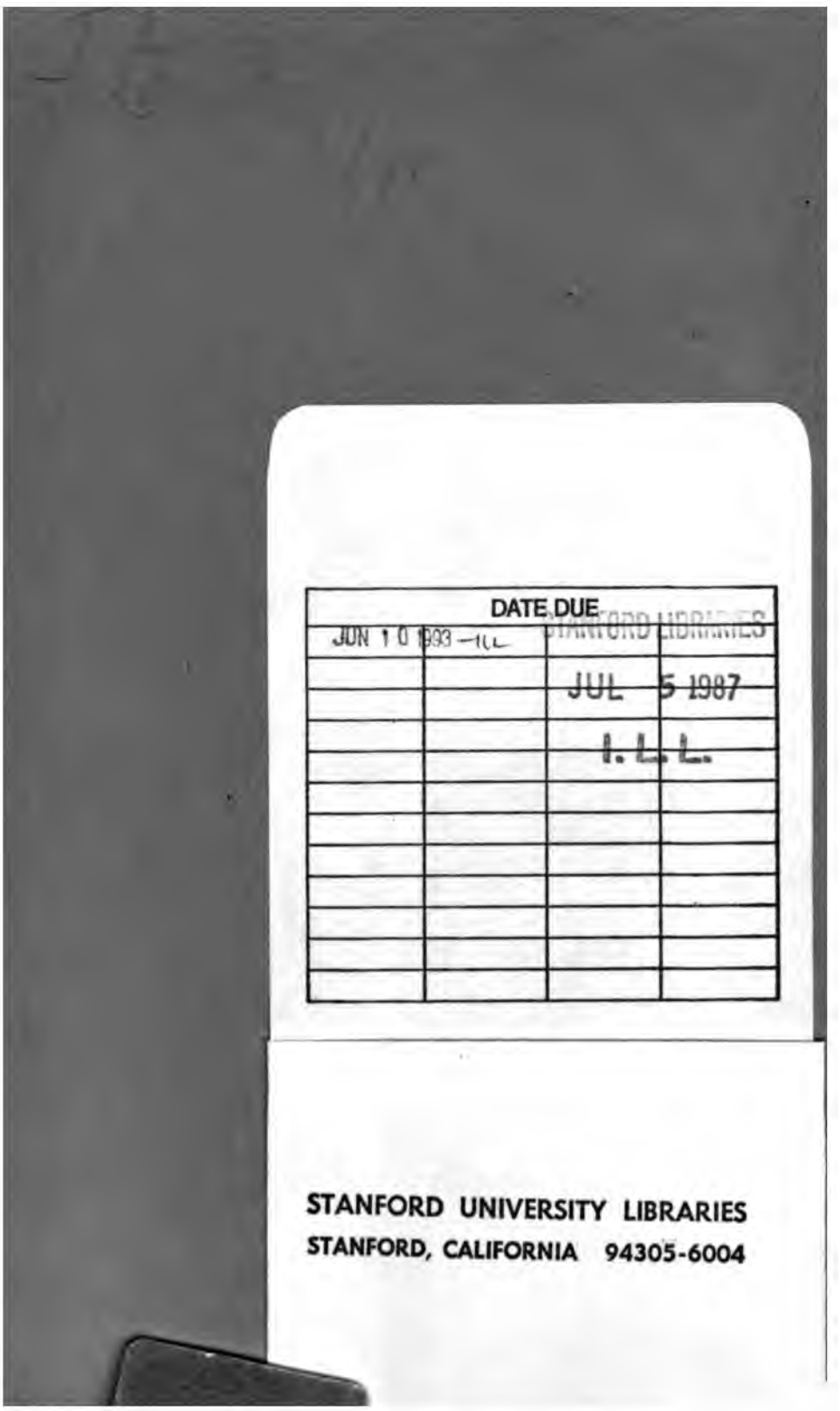
ſelben iſt geſchmackvoll und inſtruktiv zuſammengeſtellt und gewährt uns einen Einblick in den guten Geiſt und die richtige Leitung der Schule ſelbſt. Wir finden hier elementare Holz-Punzirarbeiten und Holzſchnitzereien, ferner ſolche zur Verwendung für Möbel, Anfänge von Tiſchlerarbeiten, fertige Möbel, zum Theil mit Schnitzereien verſehen, Brandmalereien, Modellirarbeiten in Gips. Alle hier aufgeſtellten Arbeiten verrathen richtiges Gefühl für Stil und Sorgfalt in der Ausführung. Das Tableau der Fachſchule wird mit Recht als der Glanzpunkt dieſer Abtheilung der Ausſtellung betrachtet.

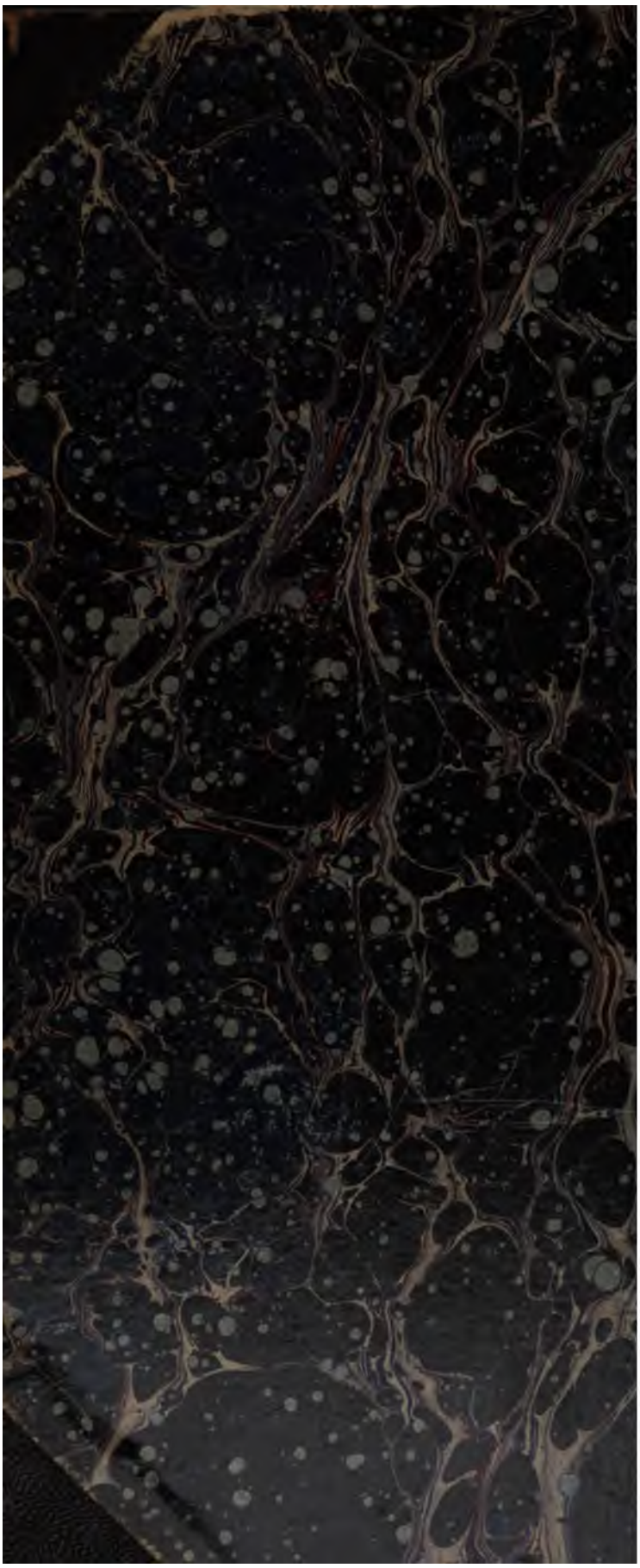
Wir können das kurze Referat nicht ſchließen, ohne daſs wir des Ausſtellungskomités, welches trotz der namhaften, mit großer Befriedigung aufgenommenen Unterſtützung von Seite des hohen Handelsminiſteriums, einzelner Privaten und der Stadtvertretung ſelbſt, mit nicht geringen Schwierigkeiten dieſe unſeres Wiſſens erſte Ausſtellung in dieſer Stadt zu Stande gebracht hat, mit wärmſtem Danke erwähnen, namentlich aber der umſichtsvollen und aufopfernden Beihilfe, welche der Vorſtand des Muſeums zu Innsbruck, Ritter v. Wieſer, und Kuſtos Fiſchnaler dem Unternehmen geſchenkt haben. Herrn v. Wieſer verdanken wir auch den trefflichen „Führer durch die Haller Ausſtellung 1890“.

Berichtigungen.

S. 19 Note: ſtatt X lies: IX.
S. 82 Note 2 lies: techniſch.
S. 243 Z. 23: ſtatt Schel lies: Scheel.
S. 249 Z. 9: ſtatt Gut lies: Gutachten.
S. 270 Z. 32 lies: Renaiſſance.
S. 520 Note: ſtatt Romanen 2 lies: Romanen².
S. 530 Z. 3 ſtatt die ſich lies: ſich die.
S. 565 Z. 5 lies: Kopf.
S. 587 Z. 6 lies: Aufnahme.
S. 8 Z. 42: Über Mueltſcher vgl. jetzt die Aufſätze in der Ferd.-Zeitſchr. 1892 (III. F. 36. H.), 556 ff. und in den Sitzungs-Berichten der Münchner Akademie 1898 Bd. 2, 1—68.
S. 48 Z. 15: Über den Wappenthurm vgl. F. v. Wieſer, Zur Geſchichte des Innsbrucker Wappenthurms (Ferd.-Zeitſchr. 1897 (III. F. 41. H.), 307 ff.

Zu den Abbildungen S. 534 und S. 541 wäre zu bemerken, daſs ſich die Bilder Nr. 2 auf die Darſtellung S. 559 und 567 beziehen.



DATE DUE		STANFORD LIBRARIES	
JUN 1 0 1993 -ILL			
		JUL 5 1987	
		I. L. L.	

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004